

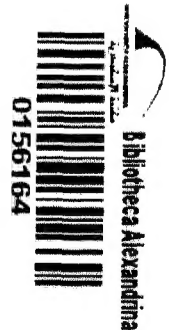


# الرومانتيكية مآلها ومآ عليها

مختارات من جمع  
روبرت جلكنز  
وجيرالد إنسكو

ترجمة  
د. أحمد حمدي محمود

مراجعة  
أحمد خاكي



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



المكتبة العربية

---

الرومانتيكية  
مآلها ومآعليها





# الرومانتيكية مآلها ومآ عليها

مختارات من جمع  
روبرت جلكنز  
وجيرالد إنسكو

ترجمة  
د. أحمد حمدي محمود  
مراجعة  
أحمد خاكي



المكتبة الوطنية للكتاب

١٩٨٦

الاخراج الفنى

---

زهور السلام شاكر سعيد

إهداء

الى الدكتور ثابت الفندى

أستاذى الجليل وصديقى العزيز الذى أشرف  
على رسالتى (( الفلسفة الرومانتيكية والقيم  
الجمالية )) ♦



## مقدمة

كان في نيتي أن أكتب تمهيدا مسهبا لكتاب الرومانتيكية الذي صنعه روبرت جلكنر وجيرالد انسكو ، بعد أن اختاروا أفضل ما كتب عن الرومانتيكية باللغة الانجليزية فيما يقرب من المائة عام . وقد أيد الأستاذ الكبير احمد خاكي مراجع الكتاب ، متعه الله بالصحة والعافية هذه الفكرة .

ولكنني بعد أن راجعت تجارب طبع الكتاب بعد خمس عشرة سنة من الانتهاء منه ، أيقنت أن أبة اضافة قد تسىء الى الكتاب أكثر مما بحسن اليه .

وقد يصح أن أتحدث في هذا التمديد عن بعض مسائل على هامش موضوع الكتاب ، وأولها تطلب أن تكون هذه الدراسة المتنوعة الجامعة ذات نفع لمن يكثرون الكلام عن الرومانتيكية ، بل وينعتون بعض أدبائنا من المحدثين وحتى من القدامى بهذا الاسم ، وغالبا تفهم الرومانتيكية على أنها اسراف في العاطفية ، كما بين من وصفنا للقصص والروايات التي ترجمت في بداية القرن وظننا أنها من أمهات الأدب الرومانتيكي العالمي ونسبنا الى بعضها كماجدولين مثلا أهمية تفوق قدرها الحقيقي ، لأنها من سقط متاع الأدب الفرنسي ، وأغلب المثقفين الفرنسيين لم يسموها عن مؤلفها الفونس كار ، الذي كان من فرسان الامارة في بعض المجلات الفرنسية ، والنموذج الثاني هو « الآم قرتز » لجونه الذي ابتعدت ترجمته كثيرا عن أصله الذي يمثل مرضا أصيب به الشباب الأوربي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر أبان ما يدعى بحركة الانتفاضة الماسفية « Sturm und Drang » التي سبقت الحركة الرومانتيكية بألمانيا وأختلفت عنها في أشياء كثيرة . إذ كانت تسعى لبوغ المحال ، وتبحث الشباب على الوجود في غرامات مستحيلة ، كما حدث في قرتز ، ولكن كل هذه الاماني قد اختفت وراء أسلوب بليغ بعيدنا الى عهد ابن العبد وابن المتفجع .

والأمر بالمثل في حالة الشعر ، فلقد اطلقنا اسم الرومانتيكية على بعض المدارس ، وفي مقدمتها مدرسة أبولو الشهيرة ، وتوهمنا وجود أوجه شبه بين شعراء كشيلى وبين شعرائنا العرب . كل هذا لأنه ألف ديوانا سماه ثورة الاسلام The Revolt of Islam ( ١٨١٨ ) لعله نشد فيه الغرابة وحدها .

وانعكست اساءة فهم معنى الرومانتيكية في مسألة هامة وهى اعادة تسمية الرومانتيكية بالرومانسية نسبة الى رومانس . وعندما نطلع على الحركة الرومانتيكية وندرسها دراسة فاحصة سيتبين لنا ان تيار الولوج بالرومانس او مغامرات القرون الوسطى لم يمثل أكثر من تيار واهن من تيارات الرومانتيكية العديدة ، واذا صلح هذا المصطلح في عالم الأدب فانه لن يصلح بتاتا في نواح مثل الفلسفة والتاريخ، وحتى في الموسيقى ، واذا ناسب انجلترا ، فانه لن يناسب فرنسا أو اسبانيا أو إيطاليا على الاطلاق .

ولو افترضنا ان كتابا عربيا ذكرت فيه كلمة « رومانسية » ترجم الى لغة اوروبية ، فغالبا الظن ان هذه الكلمة ستترجم حين ذاك الى رومانسك وليس الى رومانتيكية . واننى أحيل القارئ الى مقال هام للمفكر الأمريكى لوفجوى ضمن المقالات المترجمة ، لأنه يبين الأخطاء الناجمة عن اساءة تسمية الحركات الفنية ، ومن ثم فمن الواجب حتى لا يساء فهم الرومانتيكية ان يبقى المصطلح الأجنبى على حاله دون تغيير ، كما فعلنا عند ترجمة أسماء الحركات الفنية الكبرى كالباروك والروكوكو والسيرالية ... الخ . تصوروا لو أن انسانا ترجم « السيرالية » الى « ما فوق الواقعية » هل يفهمه أحد . ان هذه الأسماء تبقى في جميع اللغات بلا ترجمة ، ولم يكن الانجليز عاجزين عن ترجمة كلمة « رينسانس » الفرنسية الى مقابلها الانجليزى rebirth ، ولكنهم عزفوا عن ذلك حرصا على الأمانة ، ووجوب احترام المسميات العالمية ، مهما كانت حافلة بالأخطاء ، أى أنها تعامل نفس معاملة أسماء الأعلام .

لا بأس اذن من بقاء كلمة « رومانسية » ما دامت قد نجحت حتى في لغتنا الدارجة في الدلالة عن معانى العاطفية والفرايمية والخيالية والوهيمية ، أى كل ما ينسب الى كلمة « رومانس » .

وما دام الأدباء يميلون إليها لعدوبة جرسها ورقته ، على أن لا نخلط بينها وبين كلمة رومانتيكية التي أصبح لها معنى علمي محدد وهو الحركة الفكرية والفنية والأدبية التي عرفتها أوربا زهاء مائة سنة من أواخر القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر ، ولا يجوز علميا تحويرها ، أو تعريبها ، أو نسبتها إلى أجيال وأفراد بعيدين عنهما .

وكما ذكر المصنفان : لقد ركزا الاختيار على ناحية الرومانتيكية في الأدب بوجه عام ، وعلى الأدب الانجليزي بخاصة . وبقيت مجالات كثيرة لم يرد ذكرها في المختارات . ويكفي أن نذكر أن الثورة الفرنسية ذاتها قد اعتبرت عند بعض المؤرخين مظهرا من مظاهر الرومانتيكية . وعلى هذا فإننا ما زلنا بحاجة إلى العديد من المؤلفات أو المترجمات في الرومانتيكية ، لكي نعرف دورها في الفلسفة والفن التشكيلي والموسيقى التي يقال أنها كلها رومانتيكية .

**أحمد حمدي محمود**





## تهيسد

تمثل هذه المجموعة من المقالات والمقتطفات أول محاولة للجمع بين الأقوال الكلاسيكية - من والتر باتر حتى الحاضر - في موضوع الرومانتيكية بعامة ، وطبيعة الحركة الرومانتيكية الانجليزية بخاصة . واستلزمت هذه الغاية استبعاد عدد من المقالات الممتازة التي تناولت الكتاب كأفراد ، بعد تفضيل تلك التي تركزت على تعريف الحركة في جملتها ، وعلى تقديرها ونقدها ، أو على الدفاع عن مثلها ، وجمالياتها ، وأسلوبها . وكان الاختيار شاقا ، حتى بالنسبة لهذه الغاية ، لأن هناك دراسات ممتازة عديدة منشورة ، كلها تشهد باستمرار حيوية الموضوع ، والحاجة . وتعكس المقالات المتضمنة - بالإضافة الى ذلك - غايتين أخريين : الأولى - ذكر أكبر قدر مستطاع من وجهات النظر الخاصة بالمشكلة ، مع تجنب أى تكرار بلا موجب للنظرات النقدية أو العقائدية . الثانية - الكلام عن فسحة زمنية متسعة بقدر الامكان حتى يتبين ما في هذه البقعة الجرداء ظاهريا من الأفكار والمعتقدات المتصارعة ( ولعل بعضها يؤدي بالضرورة الى نهايات نقدية وفكرية مسدودة ) من اتجاه تقدمي واضح يمكن لمحه ، دليلا على بدء بزوغ بشائر نظام وسط القوضي . فمن بين وجوه الاختلاف الواسعة بين الباحثين والنقاد ، تبرز الى عالم الضوء فكرة يشترك فيها الجميع ، أى اتفاق عام في تعريف ما هي الرومانتيكية الآن ( وكيف كانت ) ، ومدى صحة المصطلح ، ونفعه ليؤرخ الأدب ، وكذلك للنقاد الباحث والدارس .

بطبيعة الحال ، أن هذا لا يعنى تحول كل الساخطين عليها الآن الى مؤمنين بها - فعلى سبيل المثال ليس من السهل اخماد أصوات « بابيت » و « بروتس » و « ليفيس » و « لوكاس » و « اليوت » . والحق أن علينا أن نحبد الاستماع الى هذه الأصوات جهيرة واضحة - وإلى غيرها من الأصوات المماثلة . فشدة الهجوم

اعتراف ضمنى بقوة المهاجم . ويزداد الموضوع وضوحاً بفضل المناقشات ، ويستقر - فيما يبدو - نتيجة لما يحدثه المعسكران المتعارضان من توازن .

لعل استمرار الاهتمام بالرومانتيكية سبب كاف لتبرير ظهور مثل هذه المجموعة من المختارات ، وان كنا نعتقد في وجود سبب أبعد من ذلك . فالدراسة الحديثة للرومانتيكية - مثل أية دراسة في أى ميدان آخر من ميادين أبحاث البشر - مبنية على الماضى ، وتستمد الكثير من نقاطها ، واتجاهاتها ، من المحاولات السالفة للفهم . وفى نفس الوقت ، يعد تقدم الجدل ، بل وشططه ، جزءاً لا يتجزأ من تاريخ النقد . فهو نابع من الرومانتيكيين أنفسهم ، ويفصح عن نفسه فى نزعة « بانر » الجمالية والاتجاه الأخلاقى الإنسانى الجديد ، و « حركة النقد الجديد » ، وهلم جرا . ويكاد حكم « كلينث بروكس » القاطع باستبعاد الرومانتيكيين من « التراث التقليدى » ان يكون قد جاء رغم مقصد بروكس ، تذكراً قوية بحاجة النقد الأدبى الى الانتباه ، بعد نفور الكثيرين من الأساتذة من متابعته ، مكتفين بما رضعوه من النقد من « وارين » و « بروكس » و « تيت » ورشاردز وآخرين . والقول بأن ارجاع العمل الأدبى الى عصر ما يسىء الى العمل ، ليس مماثلاً للقول بعدم انتساب العمل الى مكان وزمان . ويستحق الانتباه ما قاله كيتس بوصفه شاعراً « من المنتمين الى الحركة الرومانتيكية » الى جوار ما قاله كشاعر . ولو أردنا فهم انجازهم فى جملته كموضوع جمالى وموضوع تاريخى معا ، فاننا سنحتاج الى مصطلحات تحقق المعنى ، والى تعريف راسخ ، اذ تبين الأفكار والاتجاهات والنظرات المتضمنة فى هذه المقالات ، بوضوح ، مدى تعقد الرومانتيكية وابعاد ما تصبو اليه ، وربما أيضاً ، مدى خطورة استعمال المصطلح ، بلا دقة أو تمييز .

وهكذا تعد هذه المجموعة مكملها لما لكل الدراسات التى تتناول - ولو بطريقة عابرة - العصر الرومانتيكى . وسوف يكشف دارسو العصر الرومانتيكى فى النظرات البعيدة الاختلاف ، التى تضمنتها المقالات المتضمنة هنا ، والتى بدت فى صورة « دعوى » و « نقيض دعوى » يحاولان التواءم فى بطن لتكوين « فكرة مؤلفة » ، ما اعتقدنا أنه ضرورى لكل دراسة ذات بال لأدب أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر . وفى هذا المقام علينا أن نشير أيضاً الى أن المقالات

المتضمنة تمثل سبعة ميادين متفرقة للمناقشة - كل منها يكمل الآخر ويتداخل معه بطبيعة الحال ، وان كان كل منها يصف ميدانا ثانويا من ميادين الصراع ، ومن وجهات النظر المختلفة :

١ - لمعرفة النزاع الكلاسيكي الرومانتيكي ، انظر بوجه خاص الى مقالات « آبر كرومبي » و « جريسون » و « هولم » و « باتر » و « فاسرمان » و « ويليك » .

٢ - وعليك ان تركز على ما قاله « بايت » و « برنباوم » و « فوسيت » و « لوكاس » فيما يتعلق بالخلاف حول النزعة الانسانية الجديدة . وبهذه المناسبة ، ينبغي ان يلاحظ تأثير تعقيدات « ت.س. اليوت » - المتناثرة في عدة مواضع عن الرومانتيكيين - على ما حدث من تحول في موقف أنصار النزعة الانسانية الجديدة .

٣ - الموقف النقدي الجديد ، ويمثله هنا « بروكس » و « هولم » ، ويهاجمه فوجل .

٤ - وانظر بوجه خاص الى مقالات « بروكس » و « فوكس » و « جيرار » و « لوفجوي » و « بيكهام » و « فاسرمان » و « وليك » ، لمعرفة قيمة المعاني والمصطلحات المستخدمة هنا لمؤرخ الأدب .

٥ - جاء الحديث عن الأسلوب - أو بعبارة أصح ما سماه فاسرمان « بتراكيب » أو انساق الشعر الرومانتيكي في مقالات « آبر كرومبي » و « بروكس » و « فوكس » و « جيرار » و « هولم » ، و « فاسرمان » بخاصة .

٦ - يطلع على مقالات « بيرجام » و « كودويل » و « كومفورت » و « ريد » ، فيما يتعلق بالمتضمنات الاجتماعية والسياسية الكامنة في الرومانتيكية .

٧ - أما أصح التعاريف ، فيطلع عليها بوجه خاص عند آبر كرومبي و « برنباوم » و « فيرتشايلد » و « بيكهام » و « سبندر » .

استبعدنا أشياء عديدة بالضرورة . فلم يسمح المكان للاستشهاد بما قاله مور P.E. More في انحراف الرومانتيكية The Drift

of Romanticism ، واليوت T.S. Eliot في « فائدة الشعر وفائدة النقد » « The Use of Poetry & the Use of Criticism » « ليفيس » في « اعادة التقويم » Revaluation و « باورا » في « الخيال الرومانتيكي » The Romantic Imagination أو دفاع « بوتل » عن شيللى في RMLA ( ١٩٥٢ ) ، أو مقال سير آرثر كويلر كوش المتع في دراسات عن الأدب ( المجموعة الأولى ) أو مقال « بورجيز » عن الرومانتيكية في موسوعة العلوم الاجتماعية ، و « ابرام » في المرأة والمصباح The Mirror and the Lamp وماريو براز في أوجاع الرومانتيكية The Romantic Agony « وبيت » W.Y. Bate في « من الكلاسيكية الى الرومانتيكية » From Classic to Romantic وجوزفين ميلز في « عصور وأنماط في الشعر الانجليزي » ، Eras and modes in English Poetry و « جاك بارزان » في الرومانتيكية والانا الحديثة Romanticism & the Modern Ego مع الاكتفاء بذكر القليل . وبالإضافة ، فلقد استبعدنا من العديد من المقالات الأجزاء التي لا ترتبط ارتباطا مباشرا بنقطة البحث الأساسية الخاصة بالرومانتيكية الانجليزية ، أو التي تركزت أساسا على ضرب الأمثلة ( وأشير الى كل هذه المحذوفات بنقاط دالة على الحذف ) . من المحتمل أن تكون قد أسأنا في بعض الحالات الى النظرة الشاملة للمؤلف ، وان كنا متيقنين بأننا لم نسيء الى نظره الأساسية ، أو أحدثنا أى تمييز غير مناسب فيها . ويتحتم بطبيعة الحال تشجيع القارئ على الرجوع للأصل . ولقد سمحنا لأنفسنا كذلك بحذف الكثير من حواشي الأصل ، ويرجع ذلك أيضا الى ضيق المكان ، وكى يركز القارئ انتباهه على الموضوع ذاته . أما الملاحظات التي استبقيت فمحصورة . وكل نجمة استعملت من قبيل الإشارة تنسب إلينا .

أما آخر ما قمنا به من حذف ، فكان خاصا بكل المادة التي تتناول الرومانتيكية خارج بريطانيا على وجه التقريب ، والتي تعد كما أثبت الأستاذ ويليك في مقاله الذي ظهر في جزءين في الأدب المقارن مرتبطة ارتباطا وثيقا ومتوافقا مع الرومانتيكية الانجليزية . وكنا قد صممنا في الأصل على تضمين بعض مقالات أساسية لهذه الرومانتيكيات، ولكن سرعان ما اتضح لنا أن تناول الرومانتيكيات الفرنسية والجرمانية والإيطالية بقدر منصف متساو سيحتاج الى مجموعة مستقلة من المقالات .

حدث تعديل غير ملحوظ في تهجى الكلمات واستعمالها عندما دعت الحاجة الى توحيدها فى الكتاب . كما كتبت الفقرات والعبارات المأخوذة من لغات اجنبية بحروف مائلة .

ينبغى أن نتوجه بالشكر والعرفان لكل من « باسيلوس » و « ج فلينت بوردي » ومكتبة جامعة ولاية واين وموظفيها المشاهيرين ووليم بيرينباوم ومدرسة خريجي جامعة ولاية واين وبول أوكونيل من دار نشر برنتيس هول ، لما قدموا من نصائح ومشورة وتشجيع . ولكن علينا فوق كل شيء أن نؤكد اعترافنا بفضل الناشرين والمجلات الممثلة هنا وناشريها ، لسماحهم بإعادة طبع مواد قيمة ، وللمؤلفين الذين ساعدت آراؤهم النقدية الشيرة على القاء ضوء على هذه البقعة الساحرة - وأن شابها الغموض - من تاريخ الأدب .

روبرت جليكنر

جيرالد انسكو



## والترباآر

### آاشفة عن الكلاشفكى والرؤمانفكى

على الرغم من تعرض كلمف « كلاشفكى » و « رؤمانفكى » كالعفف من الفعافف النقففة الأآرى لاساءة اسفءاف من قاموا بفهمفا فهما مهوشا أو فهماف مطلقاف ، إلا انهما ففءان على اافافف فقفقفف فف فافف الفن والأفب . وعفء المفالة فف الفعفر عن فعافض أعظم مما هو قائم بالفعل بفف هففف الافاففف ، فانهما قد نزعاف اأفافا إلى قسمة المففوففف إلى معسكرفف مففابلفف . على أن هفا الفعافض ففءلاشف فف « عالم الجمال » الفف فقوم بانشاءه على الفوام الأرواف الخلاقفة فف كل الأففال — أى الفنانون وأولئك الففف قاموا بفناول الففة بروح الفن — لانعاش الروح الانسانیة . وبلجا مفسر هفا « العالم الجمفل » أى الناقد الجمالفل الفف ، إلى هفة الفسمفة عففما فساءه على الففاذ فف فرائف الموضوعاف الفف ففناولها . ولقد اسفقر الرأف على فلالة كلمة « كلاشفكى » على الأفب المفففد على آفر ففه وعلى المجموعات المفففة على آفر ففه فف الفن ، وأصبع معناها ففر آاف بلا ففال . إلا أنه كشراف ما فسفمماها بمعنف فامف ومفرسف مففص ممفففو كل ما هو عففق معففاف ، على آساب ما هو مسففافف ، والففاذ الففف لم ففكشفوا لانفسهم

#### Appreciations

( نفوفورف — ماكفلان ١٨٨٩ ) ص ٢٤١ — ٢٦١ .

سحر أى عمل سواء أكان جديدا أم قديما ، والذين يقدرّون ما هو عتيق فى الفن والأدب ، لحواشيه ، وبوجه خاص ، لما أصبح يحيط به من قداسة تقليدية . انهم أولئك القوم الذين لا يمكن أن يشعروا بالفرحة بالفعل لاي فينوس طازجة ، تظهر فى البحر . وما يجعلهم يمتدحون فنون اليونان القديمة وروما القديمة هو توهمهم أنها قد تحولت الى شىء ثابت مألوف .

وكما استعملت كلمة « كلاسيكى » بمعنى مطلق للغاية ، ومن ثم بدت مضللة ، كذلك أحاط الغموض الشديد كلمة « رومانتيكى » ، واستعملت على أنحاء عشوائية مختلفة . والدعامة التى ارتكن اليها عند وصف سكوت بالكاتب الرومانتيكى هى اختلافه عن التقاليد الأدبية فى القرن الغابر ، وولعه بالمخاطرات الغريبة ، وقيامه بالبحث عنها فى العصور الوسطى . وبعد ذلك بوقت طويل ، أثمرت الروح الرومانتيكية فى قرية من قرى يوركشاير ثمرة أكثر تعبيرا بحق عن خصائص هذه الروح فى كتاب لفتاة صغيرة تدعى « اميلى برونتى » ، وكان ذلك فى رواية « مرتفعات واذرنج » ، وفى شخصيات هارتون ابرنشو وكاتربن لينتون وهتكليف الذى فتح قبر كاترين بعد أن حطمه ثم حطم جزءا من تابوتها حتى يستطيع أن يستلقى بجوارها ، ويشعر بمشاركتها فى الموت . انها شخصيات عاطفية الى أبعد حد ، وان كانت قد احيطت بخلفية رقيقة جميلة وارتفعت فوق منصة مرمية تمثل هذه الروح أبلغ تمثيل . على أن الروح الرومانتيكية فى الواقع من الأسس الشابة الدائمة الوجود فى المزاج الفنى . وما خصائص الفكر والأسلوب التى قد تتبين من هذه الأمثلة ، ومن ذلك استعمالات أخرى لكلمة رومانتيكى، الا علامات لمؤثر مستمر بعيد الأثر .

من هذا يتضح انه على الرغم من أن كلمتى كلاسيكى ورومانتيكى قد اكتسبتا معنى يكاد يكون تقنيا للدلالة على بعض تطورات معينة صادفها الدوقان الألماني والفرنسى ، إلا أن هذا المعنى لا يزيد عن أحد التعابير المختلفة المعبرة عن تعارض قديم يمكن اكتشاف آثار له منذ بدء تكون الفن الأوربى والأدب الأوربى . فمنذ بدأ تكون ما يشبه معيار التذوق فى هاتين الناحيتين ، بدأ بالضرورة التطلع عند أكثر عشاقهما لهفة يكشف عن نفسه فى الشوق لأفكار جديدة وموضوعات جديدة مثيرة للاهتمام وتعديلات جديدة فى الأسلوب . ومن هنا ظهر التعارض بين الكلاسيكيين والرومانتيكيين فى تنمية الجمال ، بين أنصار مبادئ الحرية



وانصار الخضوع لسلطان ما ، وبالتالي بين انصار القوة الحيوية ،  
وانصار الترتيب والنظام أو ما سماه اليونانيون باسم  
Koosmiotes

ناقش « سانت ييف » في الجزء الثالث من « احاديث الانين »  
Causeries du Lundi مسألة المقصود بالكلاسيكية ؟ وكان  
سانت ييف من اصليح القادرين على الاجابة عن هذا السؤال باعتباره  
قد مر بأطوار مختلفة من التدوق . اذ كان في باكورة حياته من الانصار  
المتحمسين للمدرسة الرومانتيكية ، كما كان أيضا من اساطين ذلك النوع  
في فلسفة الأدب ، المولع باكتشاف التقاليد الكامنة فيه ، وبالطريقة  
التي تثبت بها الاطوار المختلفة من الفكر والعاطفة وجودها في خضم  
التحولات المتعاقبة من جيل لآخر . وعلى هذا ، فقد اتجهت عنايته  
الى الرحابة في تحديد معنى الكلاسيكية ، أو السخاء في تحديد معناها  
اكثر مما هو معتاد مما جعله يبدو محاطا بهالة من الفخامة مفتقرا  
الى التحديد (\*) أو « عائما » على حد قوله . وعندما فعل ذلك فانه قد  
تمادى بأستاذية بارعة في الاشادة بخصائص التوازن والنقاء والرصانة  
التي اختص بها الفن والأدب الكلاسيكي ، وسواء اتجهنا الى توسيع  
معنى الكلاسيكية أو تضيقه ، فاننا نربط بين هذا المصطلح وبين الدعوة  
الى التزام الحرص .

سحر ما هو كلاسيكي في الأدب والفن اذن هو سحر « الحدوثة »  
المعروفة جيدا ، التي يمكننا رغم ذلك ، الاستماع اليها المرة تلو الأخرى ،  
لأنها قد رويت ببراعة . فبالاضافة الى شكلها الفني بجماله المطلق ،  
هناك سحر ما هو مألوف ورصانته . والحق ان هنالك أوقانا يخفق  
فيها هذا السحر في احداث تأثيره على أرواحنا على الاطلاق ،  
ولا ينجح في اثارتنا . قال ستندال : « الرومانتيكية هي الفن الذي يقدم  
للناس الأعمال الأدبية التي تستطيع احداث أكبر قدر مستطاع من  
المتعة المناسبة لظروفهم العقلية وعاداتهم ومعتقداتهم . وعلى عكس ذلك ،  
الكلاسيكية فهي تقدم لهم ما استطاع احداث أكبر قدر مستطاع من  
المتعة لأجدادهم » . من هذا يتضح أن كل تغير في العادات والمعتقدات  
لن يحول دون استمرار ولع أفضلنا بذلك الجانب المجرد البحت - الجانب  
الموسيقي - الذي يتميز به كل ما هو كلاسيكي في الأدب . فاننا نشعر  
في أقل تقدير بالارتياح في حضرة ما استمتع به جسدودنا . ان

(\*) Grandiose et flottant.

« الكلاسيكي » يظهر لنا كممثل لكل ما هو رصين هادئ في العصور الأخرى . وكما بينت مقاييس التجارب الطويلة ، انه على أى حال لن يكون مصدر كدر لنا على الاطلاق . واعتمد العنصر الكلاسيكي الجوهرى في الأدب الكلاسيكي عند اليونان وروما ، وكذلك في كلاسيكيات القرن الماضى على خاصة الجمع بين النظام والجمال التى توافرت لديهم بحق بقدر واف . ويؤثر هذا العنصر في بعض النفوس ، ويجعلها لا تمنع في استبعاد أى عناصر أخرى .

وأساس الطابع الرومانتيكى في الفن هو الغرابة التى تضاف الى الجمال ، ولما كانت رغبة الجمال عنصرا ثابتا في كل تنظيم فنى ، لذا يعتمد المزاج الرومانتيكى على اضافة رغبة اشباع حب الاستطلاع الى رغبة الجمال ، ويحتل حب الاستطلاع والرغبة في الجمال موضعا في الفن يماثل موضعهما في كل نقد صحيح . وعندما يضعف حب الاستطلاع عند شخص ما ، أو لا يتوافر له قدر كاف من التلهف للانطباعات الجديدة ، والمتع الجديدة ، فانه يميل الى زيادة تقدير الخصائص الأكاديمية ، والرضاء بالأنماط التقليدية أو المستهلكة ، بحليات راسين المملة ، وبخفة فن نحت اليونان في أواخر عهدها ، الذى استمر الاعتقاد طويلا ، بأنه وحده الممثل الحق للفن الهليني . وهذا يعنى اغفال المواضيع التى تجلت فيها عبقرية الطبيعة أو الفنان ، والاعتقاد بأن أكثر مبدعات الفن اثارة لا تزيد عن عوامل استفزاز . وعندما يحدث اسراف في حب الاستطلاع لدى أى أمرئ ، وتطفئ هذه الظاهرة على الرغبة في الجمال ، هنا يميل المرء الى تقدير أعمال الفن اعتمادا على ما هو لا فنى فيها ، وإلى الاكتفاء بما هو مغالى فيه في الفن ، وبمبدعات كـ بعض ما انتجته المدرسة الرومانتيكية في ألمانيا ، مع العجز عن التفرقة بأقل قدر من التردد بين ما هو رائع في أدائه ، في أدب جان بول ريشتر على سبيل المثال - وما لم يتحقق على خير وجه . وإذا وجب أن أذكر أمثلة لهذه الوجوه من النقص ، فلأذكر أن « بوب » متمشيا مع عصر الأدب الذى ينتمى اليه ، كان لا يملك الا القليل من حب الاستطلاع ، ومن هنا ظهر على الدوام جانب من اثارة الملل في تأثير أعماله ، رغم امتيازها . فإذا انتقلنا الى عصرنا ، قلنا ان بلزاك يمتلك قدرا زائدا من حب الاستطلاع ، الذى لم يتهذب بالقدر الكافي من رغبة الجمال .

غير انه مهما ظهر من زيف عند النقاد في المقابلة بين هذين الاتجاهين ، أو مغالاة بينهما ، وعند الفنانين أنفسهم ، فانهما في الواقع

اتجاهان فعالان على الدوام في الفن ، وفي تشكيله . وتميل الكفة قليلا في بعض الأحيان الى جانب ، وفي أحيان أخرى الى الجانب الآخر ، محدثة على التوالي ، تبعا لميل الكفة الى هذا الجانب أو ذاك مبدئين أو تقليدين في الفن والأدب ، بقدر مشاركتهما في روح الفن ، وإذا نجح الجمع بين الغرابة والجمال في ظروف صعبة معقدة ، وكان كاملا ، هنا يكون الجمال المثير أذا ساءحرا للغاية . ومع حرص الروح الرومانتيكية على الجمال ، وعشقها له ، إلا أنها ترفضه ما لم يتحقق شرط الغرابة أولا . فهي ترغب في الحصول على جمال مرتكن على عناصر متباينة ، ومعتمد على « الخيميا » عميقة ، ومبادئ عويصة ، وعلى السحر القادر على انتزاعه حتى في أفرع الموافف . وربما بقيت آثار من المسخ ومن التباين كعنصر اضافي في التعبير يحيط بالسمو الذي تبلفه في النهاية . فروحها الملهبة المضطربة تفضل « القوة والحيوية » والغرابة أولا - في منظر صراخ الشجرة بعد انتزاع أوراقها ، أو جان فالجان ( في البؤساء ليفكتور هوجو ) بعد أن أمضى سنوات طويلة في السجن ، وعند ريديجونتليت ( بطل إحدى روايات والتر سكوت ) ، أو منظر الرمال الهشة في Solway Moss وبعد ذلك يضاف الى هذه الغرابة قدر كبير من الحلاوة والجمال الذي يتوافق معها ، والذي يساعد على كبح جماحها . واعتقد سانت بيغ أن خصائص الكلاسيكية الحقبة ثلاث : الحيوية Energique والنظام dispos ، والنضارة Frais وقال في ذلك « ليس ما جعل المنجزات القديمة تتصف بالكلاسيكية هو قدمها ، بل هو ما فيها من حيوية ونضارة ونظام » . وكانت الحيوية والنضارة والتنظيم في براعة وذكاء ، هي الخصائص التي تميز بها فيكتور هوجو في بعض الشخصيات التي اكتملت فيها « الخيمية » كهاريوس وكوزيت في بعض مشاهد . وكذلك ما جاء في مستهل رواية عمال البحر Les Travaillieurs de la Mer وعندما كتب « ديرشيت » اسم « جيلبيت » على الجليد في صباح يوم من أيام عيد الميلاد ، وإن كان هناك داسا ملامح ملحوظة من الغرابة أيضا .

العنصران الأساسيان اذن للروح الرومانتيكية هما حب الاستطلاع وعشق الجمال . ومن دلائل هاتين الخاصيتين ، الرجوع الى القرون الوسطى . ففي جوها المشحون ، ينابيع غير مستقلة ذات تأثير رومانتيكي حافل بالجمال الغريب الذي يستطيع الخيال القوى الحصول عليه من أشياء معينة أو غير مألوفة .

الرومانتيكية ... بالرغم من وجود عصور تمثلها ، الا انها بالأصح ، من حيث خصائصها الجوهرية ، روح تفصح عن نفسها في كل وقت ، وبمقدار مختلف ، عند أصحاب الفاعلية من الأفراد ، وفيما يعملون . وعلى النقد أن يقدر هذا القدر بعد النظر الى كل من هؤلاء العاملين على انفراد ، بدلا من النظر اليها كسمة لعصر أو مدرسة . فبالنظر الى انها تعتمد على النسب المتفاوتة من حب الاستطلاع والرغبة في الجمال ، أى على الميول الطبيعية للروح الفنية في كل العصور ، لذا يتحتم ان تكون على الدوام مسألة مرتبطة بالمزاج الفردى . ولقد نظر الى القرن الثامن عشر في انجلترا كعهد يكاد يقتصر على الكلاسيكية . ومع هذا فان وليم بليك - وهو من نوع كثيرا ما خرج عما يعتقد عادة بأنه مؤثرات القرن - من الظواهر المرموقة في هذا القرن ، كما أن رد الفعل تجاه النزعة الطبيعية ( الطبيعية ) في الشعر قد بدأ مبكرا في هذا القرن . هناك اذن الرومانتيكي بفطرته ، والكلاسيكي بفطرته ، والكلاسيكيون بفطرتهم هم أولئك الذين يتبدئون من « الشكل » ، ويعتقدون في وجود أنماط خالدة عريقة مألوفة معروفة جيدا في الفن والأدب ، وتكشف عن نفسها في صورة بعيدة التأثير . انهم أولئك الذين لن يستمتعوا بأى شيء ان يتجاوب في سهولة وطوعية معهم . ولا يتوقون أن يصبح ما ينجزون أكثر من تنويع ، أو دراسة ، لما انجزه الأساطين القدماء . انهم يرددون دائما في معرض تعليقهم على الجوانب التقدمية لجيلهم ، وعلى أولئك الذين يعنون بما سيصبح موضع عناية الجميع في بحر خمسين سنة : « ان الفن يابئ قد انحط » . ومن جهة أخرى ، هناك الرومانتيكيون بفطرتهم ، الذين يبدأون بمادة أصيلة ، لم تسبق محاولتها ويتصورونها تصورا حيويا ، ويتشبهون بها باعتبارها جوهر عملهم . انهم أولئك الذين سيتخلصون عاجلا أو آجلا من كل ما هو غير متناسب عضويا مع نظرتهم ، بتأثير ما فيها من حيوية وحرارة ، حتى يتوافق تأثير الكل مع نفسه في شكل متسق منتظم واضح . وبعد فترة قليلة من الزمن يتحول هذا الشكل بدوره الى شكل كلاسيكي .

يعتمد اذن الطابع الرومانتيكي أو الكلاسيكي لأي صورة أو قصيدة أو عمل أدبي ، على التوازن بين خصائص معينة . وبهذا المعنى ، يمكن إقامة تفرقة حقيقية بين العمل الكلاسيكي الجيد والعمل الرومانتيكي الجيد . على ان كل هذه المصطلحات النقدية نسبية . وهناك على أى حال اشارة قيمة في نظرية « ستنال » القائلة بأن كل فن جيد كان رومانتيكيا في زمانه . ولا بد أن تكون مظاهر الجمال عند هوميروس

وفيدياس - التي تبدو في مظهر رصين - قد بدت عند من رآوها للمرة الأولى ، مشيرة ومدهشة ، أى فيها ملامح مباغتة ، تشبع نواحي من رغبة الجمال ، غير متوقعة . على أن الأوديسا ، بما فيها من مخاطرات خلاصة أكثر رومانتيكية من الياذة ، التي تحتوى رغم ذلك على العديد من الأحداث الرومانتيكية ، من بينها خيل اشيل الخالدة التي بكت عند وفاة « باتروكلوس » . واسخيلوس أكثر رومانتيكية من سوفوكليس ، ولو أن رواية « فيلوكتيتس » لسوفوكليس كتبت الآن لبدت لما فيها من غرابة في الفكرة واكتمال في تنفيذها رومانتيكية صميمة . أما عن أوربيد ، فيمكن القول بأن طريقته في الكتابة قد أظهرت استعدادا للتضحية بكل شيء على وجه التقريب ، حتى يتسنى تحقيق التأثير الرومانتيكي الفذ مكتملا . والحق انه من المستطاع استعمال هذين الاتجاهين كمقياس أو معيار في كل أنواع التسعر والفن اليوناني والروماني ، وسوف يحققان نتائج نيرة للغاية . أما بالنسبة للباحث عن الأصول الرومانتيكية في الفن ، فليس هناك ما هو أقدر على اقناعه بذلك من التمشي بين مجموعة الأنوار الكلاسيكية في اللوفر ، أو المتحف البريطاني ، أو تأمل بعض المجموعات الممثلة للنقود الاغريقية ، وملاحظة كيف يتداخل عنصر إثارة الاستطلاع وحب الغرابة في التصميم الكلاسيكي . وتفصح اثار الروح الرومانتيكي هناك عن نفسها في اثار الصراع ، بل وفي الأشكال الغريبة ، حتى اذا غولى في أحداث موازنة معها اعتمادا على الحلاوة ، كما في تمثال شارتر و « ريمز » . فكثيرا ما حدث لجوء الى الشلوذ بل وفضاظة القوة لاحداث توازن في التمثال مع حلاوة الروح .

لقد عنت الكلاسيكية اذن معنى معيناً عند ستندال ، وعند هذا اللغيف المتحمس من شباب الأدباء الفرنسيين ، الذين وضع ستندال مبادئ معبرة عن منهجهم اللاشعوري لخصها فيما يأتي : هيمنة التعامل والخضوع للتقاليد ، والأكاديمية العنيفة في الفن . فعنده كل فن جيد رومانتيكي (\*) . أما سانت بييف الذي كان أكثر تحمرا في فهم المصطلح ، فيرى الكلاسيكية صفة لعهد معينة ولنفس معينة في بعض العصور ، لم تعتد ممارسة أصالة الخيال ، ولكنها بالأحرى قد اتجهت الى الانجاز المعتمد على صقل أية مادة معتمدة . هكذا استطاع انصارها بلوغ الكمال بعناصر الاعتدال والنظام وجمال الروح . وتبها للفئة

---

(\*) انظر كتابه : راسين وشكسبير ( ١٨٢٣ ) .

الشائعة في النقد ، استطاع القول مرة أخرى بأن الكلاسيكية تعنى روح اليونان وروما ، وبعض أطوار من الأدب والفن التي تبدو مماثلة في قدرها لليونان وروما ، كعصر لويس الرابع عشر ، وعهد جونسون ، وان كان استعمال المصطلح على هذا الوجه يدل على الافتقار الى روح النقد ، لأن منجزات اليونان والرومان قد تضمنت أمثلة نموذجية للروح الرومانتيكية ، غير أنه أيا كانت الطريقة التي نفسر بها المصطلحين عند تطبيقهما على العهود المختلفة ، هناك دائما عنصران يمكن التعرف اليهما قد اتحدا في الآيات الفنية المكتملة عند سوفوكليس ودانتى وفي أسمى منجزات جوته ، وان كان لم يتوافر لهما دائما التوازن المطلق هناك . وربما لا تكون في تسمية هذين العنصرين بالانجاءين الكلاسيكي والرومانتيكي أية إساءة في الوصف .

## ارفينج باييت

### النظرة الحالية(\*)

ما حاولته ( في الفصول السابقة من كتاب روسو والرومانتيكية ) هو أن أبين أنه على الرغم من شدة اعتماد كل من الفن الكلاسيكي والفن الرومانتيكي في أفضل أحوالهما على الخيال ، إلا أنهما يختلفان في تحديد خصائصه . وأشارت في الفصل الأول كيف اندفع أنصار الكلاسيكية الجديدة « بتأثير نفورهم » من الرومانتيكية الفكرية لعصر النهضة ومن رومانتيكية العصر الوسيط المعتمدة على المغامرات ، إلى تركيز أبحاثهم الأولى على « العقل » ، ( الذي قصد به أما التعقل السليم المعتاد ، أو الاستنباط المجرد ) ، ثم جعل هذا العقل ، أو ملكة الحكم ، مقابلاً للخيال . وقبل الرومانتيكيون المتمردون على الكلاسيكية الجديدة هذا التعارض المزعوم بين العقل والخيال الذي تسبب في اضطرابات لا نهائية مازالت قائمة حتى يومنا هذا . وعلى الرغم من استطاعة كل من الكلاسيكيين الجدد والرومانتيكيين تحقيق الكثير من الروائع - أي تلك الأعمال التي يحتمل أن تتمتع بالجاذبية إلى الأبد ، إلا أنه من المؤكد - وهذا ليس بالأمر الهين - أنهما الاثنان قد أخفقا على الجملة في إدراك معنى الخيال بقدر كاف ، سواء في الأدب أو في الحياة . وهكذا نسب درايدن خلود الانبثاق إلى كونها « قصة متسقة حسنة التوازن ، وبينما تتصف القصائد التي اعتمدت في إبداعها على عنفوان

---

(\*) من كتاب Rousseau & Romanticism - ص ٣٥٣ - ٣٩٣ .

الخيال وحده ، على طبقة من البريق الذى سرعان ما ينطفئ بفعل الزمان ، نرى على عكس ذلك الأعمال المعتمدة على الاعتدال كالمساة كلما ازدادت صقلا ازداد بريقها ولمعانها » . وإذا توغلت فى القراءة ستورى كيف أكد درايدن أحكامه على هذا النحو كنوع من الاحتجاج على « الكافاليرى مارين » ، وجموح الخيال الذى أظهره ، كما أظهره غيره من الرومانتيكيين المثاليين . وهكذا يكون درايدن قد اخفى حقيقة ان ما أضفى على الأنيادة هذه المسمة الخالدة لم يكن الاعتدال ، بل كان الخيال — أو خاصة معينة فى الخيال . ويحتاج حتى القارئ الذى يرغب فى النفاذ بطريقة صحيحة الى روح فيرجيل الى ما هو أكثر من الاعتدال . أنه يحتاج الى قدر ما من نفس الخاصة من الخيال . وكان رد الرومانتيكى على عدم ثقة الكلاسيكيين الجدد فى الخيال هو تمجيده له ، وانما بلا تفرقة كافية لخصائصه ، وكثيرا ما لم يؤد هذا الا لغير فوضى الخيال : الفوضى المصحوبة — كما رأينا فى حالة أنصار روسو — بالانفعال ، بدلا من ان تكون مصحوبة بأى فكر أو ناحية عملية .

وهكذا جنح العالم الحديث الى التأرجح بين نهايتين متطرفتين فى نظرته الى الخيال ، بحيث أصبح لزاما علينا الاستمرار فى الرجوع الى اليونان القديمة ، للاطلاع على أفضل أمثلة للأعمال التى اتصف فيها الخيال بترويضه وبتحليقه عاليا معا . لم يقم أرسطو — كما ذكرت بأكثر من اثبات ما فعله اليونانيون ، عندما قال بسمو منزلة الشاعر على المؤرخ ، لأنه يهتدى الى حقائق أكثر عمومية ، وان كان يهتدى الى هذه الحقائق الأكثر عمومية ، اعتمادا على قدرته فى السيطرة على الوهم ، والفن الذى لا يخضع فيه الوهم لتهديب حقيقة أعلى ، لا يعد فى أفضل الأحوال أكثر من ناحية ترفيحية للحياة . قال بو ( ادرجار آلان بو ) : « الخيال عندما يشعر بتحرره من القيود يحوم على هواه بين العجائب الدائمة التغير فى بلاد اثيرية كالطيف ، والنظر بمنظار الجد الى أية مبدعات من هذا النوع من الخيال ، يعنى السير فى طريق الجنون » . وما من شك فى ان المستشفيات العقلية حافلة بنزلاء من أصحاب الخيال الوفير الذين تحدث عنهم « بو » وهنا علينا الا نخلط بين الخيال الجوهرى أو الاخلاقى ، وبين الخيال الشاذ ، أو المنطلق عشوائيا ، لو أردنا تعريف مصطلحي كلاسيكى ورومانتيكى تعريفا صحيحا ، أو الاهتداء الى أى نقد سليم على الإطلاق . ولقد تركزت غايتى ( فى كتاب Rousseau & Romanticism ) على بيان



كيف اعتمد على هذا الخلط تيار اساسى من السفسطة الانفعالية التى ظهرت فى القرن الثامن عشر واستمرت فى القرن التاسع عشر .

ان الفارق العام بين نوعى الخيال واضح وضوحا كافيا - فيما يبدو - وينبغى الاعتراف بأن اكتشاف امثلة مشخصة لهذا الاختلاف مهمة دقيقة شاقة الى ابعد حد . فهى تتطلب أعظم قدر من الرقة واللين . ففى كل حالة معينة ، يدخل عنصر مستحدث حيوى ، والعلاقة بين هذا المستحدث الحيوى وبين العنصر الاخلاقى - أو الثابت فى الحياة - من العلاقات التى لايمكن الاعتماد فى تحديدها على أى تفكير مجرد أو مقياس تقريبي . فهو من المسائل المعتمدة على الادراك المباشر . وعلى هذا يتبين كيف يحيط بغن النقد صعوبات خاصة . ولا يتبع ذلك القول بان أرسطو ذاته بوصفه قد وضع قواعد سليمة فى « البوتيقا » قد وفق دائما فى تطبيقه لها . والواقع أن الأدلة المتوافرة لنا فى هذا الشأن شحيحة نوعا .

بعد ان اعترفنا على هذا النحو بصعوبة هذا العمل ، علينا أن نذكر القليل من الأمثلة الملموسة لبيان كيف عانت المعايير النقدية السليمة عند تطبيقها على الحركة الرومانتيكية . ولنتقاضى هنيئة عن بعض الجوانب الكبرى للخيال الاخلاقى الذى سأقوم بالكلام عنه فى التو ، وليقتصر كلامنا على الشعر . فلما كان الخيال الاخلاقى فى ذاته لا ينتج شعرا ، ولكنه ينتج حكمة ، من هنا تظهر عدة حالات للعيان : فأولا قد يتصف شخص ما بالحكمة ، دون أن تتوافر له الشاعرية ، أو قد يتصف بالشاعرية بغير أن يكون حكيما ، وربما جمع بين الحكمة والشاعرية معا .

وربما أمكنا اختيار الدكتور جونسون كمثال لمن انصف بالحكمة بغير أن تتوافر له الشاعرية . ومع أن أغلب الناس يسلمون بافتقار دكتور جونسون الى الشاعرية الا أن علينا أن نتذكر أن هذا التعميم لا يتمتع بأكثر من الحقيقة التقريبية التى يتصف بها أى تعميم أدبى . ولقد ضمنت أبيات جونسون عن « ليقيث » فى كتب المختارات ، وهو إجراء سليم . ويقول بوسويل : اذا لم يعد جونسون على الجملة شاعرا ، فإن ما يناسبه على أكمل وجه هو « أستاذ جليل للحكمة الاخلاقية » ، والدينية . فقلائل قد مائلوه فى معرفته الراسخة بالقواعد الاخلاقية ، أو استطاعوا التحرر مثله من شتى صور السفسطة التى تؤدى الى أحاطة هذه القواعد بالغموض والابهام . واعتمدت استبصارات

جونسون - بخلاف سقراط الذى ذكرتنا واقعياته الاخلاقية به أحيانا على أسس تقليدية ، لا على أسس وضعية . ولا اختلاف بين القول بأن جونسون كان متدينا صحيحا ، والقول بأنه كان متواضعا بحق . ومن أسباب تواضعه ، ادراكه سهولة تحول الخيال عند الانسان الى وهم ، بل والى جنون . ويعد الفصل الذى خصصه للكلام عن « خطورة هيمنة الخيال » فى كتابه : راسيلاس ، مفتاحا لهذا الكتاب ، بل ومفتاحا لكل كتاباته الأخرى . ولم يضع جونسون مقابلا لهذا الخيال المهيمن هيمنة خطيرة ، نوعا آخر من الخيال ، ولكنه وضع العقل الكلاسيكى الجديد المعهود ، أو « الاعتدال فى الحكم » أو « الاحتمالات المعقولة » . ومن هنا جاء دفاعه عن الحكمة ضد سفسطة النزعة الطبيعية، التى تكاثرت فى عهده مفتقرا نوعا الى المعية الخيال . فالظاهر انه اعتمد فى معارضة التجديد على أسس شكلية تقليدية بحثة فى عصر ازداد عامدا الابتعاد عن التقاليد ، وصمم على تحرير الخيال من ربة الشكلية الضيقة . وما كان من المستبعد ألا يتردد كيتس فى اعتبار جونسون من بين أولئك الذين كانوا يشهرون بالشعراء الفنائين اللامعين وجها لوجه .

وربما بدا كيتس ذاته نموذجا للتلقائية الخيالية الجديدة ، وللادراك الحسى الجديد فى اكتماله ونضارته . فإذا كان جونسون قد اتصف بالحكمة ، واقتقر الى الشاعرية ، فان كيتس كان شاعريا بلا حكمة ، وهنا علينا أن نذكر أن الفروق من هذا النوع تفريقية فى صحتها . فلقد نظم كيتس أبياتا تميزت بسمو جذبتها ، ونظم أبياتا أخرى ، وان كانت قد افتقرت الى الحكمة ، الا أنها قد أدمت الحكمة - وبالأخص الأبيات التى جعل فيها الحقيقة مساوية للجمال ، على غرار « شافتسبرى » وغيره من أصحاب النظريات الجمالية . انها « المساواة » التى استنكرت لأسباب عملية حتى حرب طروادة على أقل تقدير . فهيلين قد اتصفت بالجمال ، ولكنها لم تكن خيرة ولا صادقة . ومع هذا فشعر كيتس بوجه عام ليس سفسطائيا ، انه مرفه ممتع ليس الا . وهناك دلائل تدل على أن كيتس نفسه ، لم يرض آخر الأمر عن هذا الدور الترفيهى ، أى أن يكون « المنشد الفارغ لأيام فارغة » . واما أنه كان قادرا على تحقيق أى غاية اخلاقية حقها 'فمسألة أخرى . فهو عندما أراد انشاء نظرة حكيمة للحياة ، فانه لم يستعن - مثلما فعل دانتى - بالتقاليد العظيمة المقبولة بوجه عام . وأكرر القول بأن قدرته على النهوض بنظرة نقدية جادة كتلك التى يسرت

لسوفوكليس انشاء نظرة حكيمة للحياة ، في عصر اقل انبعاثا للتقاليد من عصر دانتى ليست أمرا مؤكدا . والأصح أن كيتس كان سيخضع — فيما يبدو — لشاعريته المعوقة ، أو لنوع من أشكال الحكمة الزائفة الشائعة في أيامه ، وبخاصة الانسانية ( الهيومانية ) .



وإذا كان كيتس قد اتصف بفرط ما عنده من خيال وشاعرية لم ترتفع على الجملة الى الجدية في سموها ، أو تهبط الى السفسطة ، فان شيللى من جهة أخرى قد صور في نشاطه الخيالى القيم المضطربة التى احتضنتها الرومانتيكية . هنا أيضا لا أرغب في اتخاذ موقف مطلق . فلشيللى ، وبخاصة في « ادونيس » فقرات عالية المستوى ، الا أن الشيء المؤكد الوحيد هو انسام خياله في جملته بالأركادية أو الباستورالية (\*) ، لا بالأخلاقية . إذ رفض باسم اركاديا التى تصورها كمثل أعلى له ، مواجهة حقائق الحياة . ولقد سبق أن تحدثت عن هشاشة «برومثيوس محطم القيود»(\*\*) كحل لمشكلة الشر . فما يصادف في هذه الرواية هو عكس التركيز الفخالى على « القانون الانسانى » . ففيها يشط الخيال بلا شعور بالمسؤولية في نطاق خارج التجربة الانسانية المعتادة . ان ما يحول دون استمتاعنا بمدينة شيللى الفاضلة بسحرها وتألقتها هو اقتناع شيللى الواضح بأنها ليست مجرد مدينة فاضلة « أو شيء فارغ هائل » ، إذ بدت له دنيا حقه للروح . ويرداد ضيقنا باضطراب شيللى بتأثير الجموع الفقيرة من معجبيه البعيدين عن الصحافة . فمثلا كتب « هيرفورد » في تاريخ كامبردج للأدب الانجليزى بأن ما قام به شيللى في « برومثيوس محطم القيود » هو التعبير على نحو رائع بما آمن به أفلاطون والمسيح . ان مثل هذا التعبير وفى مثل هذا الموضع بادرة خطيرة حقا ، فهى تدل على شيء من الاضطراب الروحى الذى يهدد العصر الحالى ، ويكفى إذا أريد بيان تفاهة هذه المحاولات الرامية لأظهار شيللى بمظهر الرجل الحكيم ، لا بمقارنته بأفلاطون والمسيح ، بل بالشاعر الذى حاول السير على هديه ومناقضته معا : « اسخيلوس » . فلقد توافر « لبرومثيوس مقيدا » الخيال الخلاق

---

(\*) نسبة الى اركاديا وهى بقعة جبلية في اليونان القديمة . واشتهرت الحياة الاركادية بأساطيرها وشعائرها الوحشية ، وشدة تعلقها بالفطرة أما الباستورال فنسبة الى الريف ، وتمثل أشعار التغنى بالطبيعة والفطرة .

Prometheus Unbound

(★★)

المعبر عن نفسه ، والذي افتقرت اليه « برومثيوس محطم القيود » ، ومن هنا انتهت في بنائها الكلى الى نظام مختلف كلية في الفن . ولا جدال في وجود تفاصيل رائعة عند شيللى ، فيجوز القول بأن رومانتيكية الحورانيات وأشواقها قد كادت تبلغ ذروتها - في انجلترا على أقل تقدير - في الفقرة التي تستهل بعبارة « أن روحى قارب مسحور » . وليس هناك ما يحول ، عندما يراد الترويج عن النفس من تخيل الانسان لروحه كقارب مسحور ينساب في بحر النشوة الموسيقية في حلم مثالى تجاه « اركاديا » ولكن الزعم بوجود أى نوع من القرابة بين هذا النوع من الهلوسة وإيمان افلاطون أو المسيح ، يعنى التدهور من الخيال الى وهم خطير .

( واستمر بابيت هنا في اعتقاده بأن جوته يمثل التقدم من سفسطة الانفعال الى البصيرة الأخلاقية ، بخلاف شيللى الذى لم يصادف مثل هذا التحول ) .

تكفى الأمثلة التي اخترتها هنا لبيان القيمة العملية لتفرقتى بين نوعين اساسيين من الخيال - النوع الاخلاقى الذى يضيف على الكتابة الأخلاقية مسحة جدية عالية ، والنوع الأركادى أو المبتذل ، الذى يعجز عن رفعه الى ما هو فوق مستوى الترفيه . ان مثل هذه التفرقة ضرورية لو أردنا فهم علاقة الخيال بالقانون الانسانى . على أننا اذا أردنا معرفة المواقف الحالى معرفة راسخة ، فان علينا أيضا النظر الى علاقة الخيال بالقانون الطبيعى . ولقد سبق أن ذكرت كيف يهرب معظم الناس من فوضى خيال الانفعالات الرومانتيكية اعتمادا على العلم ، وان كان رجل العلم فى أفضل أحواله يماثل الانسانى ( الهيومانى ) فى أفضل أحواله ، أى فى الجمع بدرجة عالية بين الخيال والقدرة النقدية . وبفضل هذا التعاون بين الخيال والدهن ، يستطيعان سويا التركيز بصورة فعالة على الحقائق ، برغم اختلافهما من حيث النوع . فالخيال قادر على بلوغ ، وإدراك التماثل والتشابه ، بينما تقوم بدورها ملكة أخرى عند الانسان مختصة بالفصل والتفرقة وتتبع العلل بفحص هذا التشابه والتماثل ، لمعرفة حقيقته . ولسنا فى حاجة الى تكرار القول بأنه على الرغم من أن الخيال قادر على تزويدنا « بالوحدة » ، إلا أنه لا يعطينا الحقيقة . . ولو كنا جميعا من طراز أرسطو ، أو حتى جوته ، كان بوسعنا التركيز خياليا على كلا القانونين ، وبذلك تتوافر لنا الصفة العلمية والصفة الانسانية معا . ولكن الواقع أن قدرة الانسان العادى

على التركيز محدودة . فهو بعد فترة من التركيز على أى من القانونين ، يتطلع الى ما وصفه أرسطو « بالبرء من التوتر » . على أن أحوال الحياة الحديثة تتطلب تركيزا - يكاد يتصف بالاستبداد - على القانون الطبيعى . اذ كانت المشكلات التى شغلت انتباه الغرب أكثر فأكثر منذ بزوغ الحركة الباكونية ( نسبة الى فرنسيس باكون ) العظمى هى مشكلات « القوة » و « السرعة » و « النفع » . وتحتاج هذه الكتل الهائلة من الآلات التى صنعت لمتابعة هذه الغايات الى أوثق قدر من الانتباه والتركيز ، لو أريد تشغيلها بكفاءة . وفى نفس الوقت ، فان ابن الغرب ليس على استعداد للاعتراف بأنه لا ينمو الا فى ناحية القوة وحدها ، ويميل الى الاعتقاد بأنه يتقدم فى الحكمة أيضا . ولو راعينا هذا الموقف فى عقولنا سيبتسر لنا الأمل فى فهم كيف تمكنت الرومانتيكية العاطفية من التحول الى مذهب بعيد الأثر من الروحانية الزائفة .

سبق أن ذكرت كيف يرغب الروسويون « الوحدة » دون نظر للحقيقة أو الواقع . ولو أردنا الانتقال الى « الحقيقة » ، لوجب علينا كبح جماح الخيال بوساطة القدرة على التمييز ، وان كان أتباع روسو يتخلون عن هذه القدرة باعتبارها « زائفة » و « ثانوية » . ولكن « الوحدة » المفتقرة الى أى سند من الواقع ، يصعب وصفها بالحكمة . ومع هذا فان أيا من أتباع يكون يقبل هذه الوحدة بكل سرور . ولا تبقى لديه بعد استنزاف قدر كبير من الطاقة فى اتباع القانون الطبيعى أية طاقة للعمل وفقا للقانون الانسانى . ويستطيع اذا اقتدى بأتباع روسو الحصول على الخلاص من التوتر الذى هو بحاجة اليه ، والاستمتاع بوهم حصوله على أكبر قدر من التوتر فى نفس الوقت . لقد عجز اتباع روسو وبكون على السواء عن اتباع التحاليل الدقيقة الضرورية للفرقة بين البصيرة الصادقة وبعض ما لا يزيد عن أوهام المشاعر ، فى عالم القانون الانسانى . وأنا أشير بوجه خاص الى ما حدث من تفاعل بين العناصر الروسوية والعناصر الباكونية فى بعض الفلسفات الحديثة كفلسفة برجسون ، الذى اعتقد أن الانسان يبلغ الروحية اذا تخلى عن كل من الفكر والناحية العملية . وهذه فكرة عن الروحانية مناسبة للغاية لأولئك الذين يرغبون تخصيص كل من الفكر والناحية العملية للغايات المادية والنفعية . ويتعذر أن يدرك فى حدس برجسون للتيار الخلاق وادراك الديمومة الحقبة أى شئ أكثر من آخر صورة من صور روسو الفارغة البعيدة عن الواقع . وينبغى أن يعد أى عمل قريب من الحماس يتمشى مع القانون الطبيعى ويقترب من التفاهة

في نظر الانسانية اقرب الى النظرة الجانبية للحياة . والشمس الذي دفعه ابن العصر الحاضر في مقابل ازدياد القوة ، هو كما يبدو ، سطحيته المفزعة في النظر الى قانون طبيعته . وما يجمع بين الباكوني والروسوى رغم اختلافهما السطحي هو اصرارهما على الاعتراف بظهور اشياء مستحدثة . على اننا اذا ربطنا بين الدهشة والكثرة ، كانت الحكمة مرتبطة « بالواحد » . فالحكمة والدهشة يسيران في اتجاهين متضادين ، لا في نفس الاتجاه . وربما اثبت القرن التاسع عشر انه اعجب القرون ، وأقلها حكمة . فلقد انهمك أبناء هذا العصر – وأنا اتكلم هنا بطبيعة الحال عن الاتجاه السائد – في الدهشة حتى لم يعد لديهم أى وقت للاشتغال بالحكمة ، كما يبدو . على ان استغراقهم الشديد في العجب وكثرة الأشياء لن يستحق الثناء الا اذا أمكن اثبات امكان انبعاث السعادة ايضا من كل هذا الولع بعنصر التغير . ولا يشبث الروسوى استقراره على رأى واحد في هذه النقطة ، لأنه أحيانا يطالبنا بجرأة بتركيز مشاعرنا على ما هو عابر . قال الشاعر الفرنسى الرومانتيكى فينيه : « أعشيق ما لست تستطيع رؤيته مرتين قط » . ولعل الروسوى يضرب على وتر حساس أعمق عندما يتمعن في عالم التغير فيصيح في هلع بلسان ليكون دى ليل : « ما كل هذه الأشياء المفترقة الى الأبدية ؟ » . وكما لا تكفى رؤية عصفورة واحدة للتأكد من وجود الربيع – كما قال أرسطو – كذلك لا تكفى أية فترة قصيرة للحكم بوصف الانسان بالسعادة . ان نقطة ضعف الرومانتيكية في سعيها الدائب وراء الجديد ، والعجيب ، وعن فلسفة اللحظة الجميلة بوجه عام – سواء أكانت لحظة شهوانية ، أو لحظة استغراق في الكون – هو أنها لم تعمل حسابا كافيا للشئ العميق الكامن في صدر الانسان ، الذى يشتهى على الدوام . وان ربط أمل السعادة بحقيقة كون « العالم مشحونا بعدد كبير من الأشياء » ، يناسب الأطفال ، وما يشعرون به لدى قراءتهم لكتب روضة الشعر . ويعنى الاتجاه الصبيانى الى الاهتمام البرجسونى القاطع « بالمستحدثات المتدفقة على الدوام » العجز عن بلوغ النضج . والاثر الذى يشعر به المتأمل البالغ في عصر قد ابتعد تماما عن « الواحد » ، واتجه الى الكثرة ، كالعصر الذى نعيش فيه ، أشبه بمحيط عجيب هائل يحيط بخواء كبير .

\*\*\*

لا حاجة للاضافة باننى لا أختلف في الرأى ، لا مع رجل العلم ولا مع الرومانتيكى في حالة التزامهما موضعهما الصحيح . ولكن بمجرد

محاولتيهما - منفردين أو مجتمعين - وضع شيء بديل للنزعة الانسانية أو الدين ، يتحتم حينئذ مهاجمتيهما لعدم محافظة رجل العلم على نظراته الوضعية والنقدية بالقدر الكافي ، أما الرومانتيكي فلأنه لم يتبع الخيال في صورته الصحيحة .

تعيدنا هذه المسألة الى مشكلة الخيال الاخلاقي - الخيال الذي قبل دور الاعتراض ( الفيتو ) . والواقع ان هذه المشكلة - بمعنى ما - هي مشكلة الحضارة ذاتها . هنا ينبغي ملاحظة ظاهرة غريبة . اذ أن الحضارة التي تعتمد على جمود العقيدة وعلى سلطان خارجي ، لن تقدر على مواجهة الحقيقة الكاملة للخيال ودوره . أما الحضارة التي تعرضت فيها العقائد والسلطان الخارجى للضعف بتأثير الروح النقدية ففي وسعها أن تفعل هذا الشيء ، بل عليها أن تعمل على وجوده ، لو أرادت الاستمرار على الاطلاق . لقد كتب على الانسان بوصفه كائنا دائم التغير والعيش في عالم متغير - كما ذكرت في البداية - عاجزا عن الاهتداء المباشر لأى شيء دائم يستحق اسم الحقيقة ، ان يعيش في حالة خرافية أو موهومة . الا أن الحضارة يجب ان تعتمد على الاعتراف بشيء دائم . ويتبع ذلك عدم امكان نقل حقائق الحياة التى تعتمد عليها الحضارة الى الانسان مباشرة ، بل عن طريق رموز متخيلة ليس الا . ومع هذا فالظاهر انه من العسير على الانسان تحليل هذا العجز الذى يعمل في ظله تحليلا نقديا ، ومواجهة نتائج تحليله في شيء من الشجاعة ، واخضاع مخيلته للتوجيه الضرورى . ولا يرضى الانسان بالحد من رغباته التوسعية ، الا اذا بدت له الحقائق التى بدت صحيحة في صورتها الرمزية ، صحيحة بالفعل . وهكذا يلقي كبح خياله ترحيبا على حساب روحه النقدية . ويظهر ان ذهب الايمان النقي في حاجة الى الخلط بسرعة التصديق ، لو أريد تحويله الى عملة . غير أن الحضارة التى تتمخض عن سيطرة النزعة الانسانية أو الدين تميل الى بعث الروح النقدية . فعاجلا أو آجلا سيظهر أمثال فولتير وسينطقون بمثل عباراته القاضية الآتية :

**ليس القسس كما يتوهم توافه الناس**

**فمن سداجتنا صنع كل علمهم .**

والتححرر من الاعتقاد الساذج يؤدى الى ظهور روح فردية فوضوية ، تنزع بدورها الى تحطيم الحضارة . وثمة بعض دلائل في

الماضى تدل على انه ليس من الضروري المرور بنفس الدورة . فلقد اتصف بوذا بروحه النقدية ، فكان يحس بما تتعرض له كل الأشياء من تغير وزوال ، وبذلك شعر بأوهام العالم على نحو أشد من شعور أناتول فرانس به . وفي نفس الوقت ، كان لديه معايير أخلاقية أشد صرامة من معايير الدكتور جونسون . هذه التركيبة نادرا ما رآها الغرب ، ولعله شديد الحاجة لرؤيتها . ونطق بوذا في نهاية حياته بكلمات يصح أن تكون دستوراً للنزعة الفردية الحقة : « لذا عليكم يا أناندا أن تضيئوا أنفسكم ، وتلوذوا بأنفسكم ، ولا تبحثوا عن أى ملاذ خارجي ، وتمسكوا بالقانون ( دهارما ) ، واحتموا به » . وربما رجح الانسان باطمئنان الى نفسه ، لو أنه لم يصادف هناك - كما هو الحال عند روسو - انفعالاته ، بل صادف مثل بوذا قانون الفضيلة .



ان ما أعمل على جعله متعارضاً مع الاسراف في النزعة الطبيعية ( الطبيعية ) ، كما يظهر في الواقعية الجديدة (\*) : هو البصيرة . وان كانت البصيرة في ذاتها لن تزيد من كلمة . وما لم يمكن اثبات فاعليتها ، وبأن لها ثماراً مختلفة اختلافاً كاملاً عما يترتب عن حالة اتباع القانون الطبيعى ، لن يكون للوضع فى شتى الأحوال أى نصيب منها .

والوضع لا يعبر عن وجود هذه الثمار فحسب ، ولكنه يقدر هذه الثمار ذاتها تبعاً لاتصالها بغاياته الأساسية . يقول برجسون : « ان الحياة قد لا يكون لها أى هدف بالمعنى الانسانى للكلمة » . ويرد الوضعيون على برجسون وعلى المنحرفين على غرار روسو بوجه عام ، بكلمات أرسطو القائلة بأن الغاية هى الشيء الأساسى الوحيد عند الجميع ، وان غاية الغايات هى السعادة . ويرد الوضعى الصميم على الباكوتيين الذين يريدون العمل ويحددون الغاية وفقاً للقانون الطبيعى وحده ، بأنه من المتعذر اثبات تحقيق السعادة فى مثل هذا العمل ذى الجانب الواحد ، الذى لن يستطيع فى ذاته تحقيق الفرار من شقاء العزلة الأخلاقية ، وبأننا لن نستطيع تحقيق ترابط حق ، والسلام والسعادة بالتبعية ، الا بالعمل تبعاً للقانون الانسانى ، على أننى قد سبق أن قلت بأنه كلما ازداد انصافنا بالفردية ازداد وجوب اعتمادنا

---

(\*) . يعتقد بابيت أن الشيء الحقيقى الوحيد فى النظرة الى الحياة التى سادت مؤخراً . ( يعنى النظرة العلمية ) هو اتباعها للقانون الطبيعى فى أفعالها ، وما تحقق من ثمار نتيجة لذلك .



على الخيال لادراك هذا القانون ، واستدرك وأقول الخيال بعد انضمام العقل اليه ، فلا يكفي كبح جماح الجانب الطبيعي في الانسان - وهذا ما يعنيه العمل تبعاً للقانون الانساني - بل علينا ان نتبع العقل في ذلك . فالمعرفة الصحيحة هنا ، كما في أى ناحية أخرى ، يجب ان تسبق الفعل الصحيح . ولقد اعترف حتى بوذا بأنه في فترة ما في حياته ، لم يكن عاقلاً في كبحه لذاته . ولن أحتاج هنا الى أكثر من التوسع فيما ذكرته في فصل سابق عن الاستعمال الصحيح « للقدرة الثانوية الزائفة » عند أولئك الذين يرغبون اما أن يكونوا دينيين أو انسانيين على الطريقة الوضعية . فهم لن يستعملوا ملكاتهم التحليلية لبناء أى نسق مجرد ، بل للتفرقة بين معطيات التجربة العقلية بقصد البحث عن السعادة ، مثلاً يستعمل رجل العلم في أفضل أحواله نفس الملكات للتفرقة بين معطيات التجربة ، بحثاً عن القوة والفائدة العملية .

سبق أن أشرت الى استعمال هام آخر للذهن التحليلي من ناحية علاقته بالخيال . ولما كان الخيال في ذاته قادراً على تحقيق « الوحدة » ، وان كان لا يستطيع الوصول الى الحقيقة ، لذا لن يستطاع التأكد من اتصاف أية « وحدة » تفرض على الحياة بالحقيقة الا اذا خضعت لادق تحليل . وبغير ذلك ، سيتضح أن ما بدا لنا تابعاً للحكمة مجرد حلم فارغ . ويعنى اعتبار شيء ما حكيماً ، بينما هو غير حقيقي ، الوقوع في سفسطة . وبدا لرجل مثل روسو - الذي كانت أبعد خصائص لخياله ليست بالاخلاقية ، ولكنها تكاد تعد شاعرية الى درجة ساحقة - القيام بدور المعلم الملهم حتى بلغ ذروة السفسطة . فهل كان مخلصاً في سفسطته ؟ تلك مسألة يولع بالكلام عنها العاطفيون ، أما العقلاء فانهم يرفضونها كمسألة تكاد تكون ثانوية . والسفسطة بشتى أنواعها ، من اللوازم الضرورية لكل فتور أخلاقي انساني . فمن الممتع أن يطلق الانسان لنفسه العنان ، وأن يعتبر في نفس الوقت أنه في طريقه الى الحكمة . ان علينا أن نراعى ما اتصف به روسو من سفسطة ، أو أردنا فهم حالة من الأحوال غير المألوفة التي سادت في القرن الماضي . ففي خلال هذا العصر ، كان الناس يتحركون بثبات تجاه « المستوى الطبيعي » حيث يسود قانون المكر وقانون القوة ، وان كانوا في نفس الوقت قد خضعوا - أو خضع أغلبهم على أقل تقدير - للوهم بأنهم سائرون تجاه السلام

والأخوة . ويمكن العثور على ما يؤكد ذلك في حيل لا نهاية لها لعبها  
الخيال الاركادى على السدج ، بل لعبها أكثر من ذلك على أنصاف  
السدج .

\*\*\*

ربما أحب روسو خلاصنا من التحاليل التي يجريها العقل في  
سبيل « القلب » ولقد بذلت قدرا غير قليل من الجهد في هذا الكتاب  
وفي مواضع أخرى (\*) لبيان المعانى المختلفة التي يمكن أن تنسب لكلمة  
« قلب » ، ( ولكلمتى « النفس » و « الحدى » القريبتى الاتصال  
بها ) ، وسيتضح عند التمعن في هذه المعانى ، ومراعاة ما تمخضت  
عنه ، وجود فوارق كبيرة بينها . فقد تشير كلمة « قلب » الى  
المدركات الحسية الخارجية ، وانفعالات النفس ، أو الى المدركات  
الحسية الداخلية ، والنفس الأخلاقية . ومعنى القلب عند باسكال  
مختلف عن معناه عند روسو ، وبمجرد ازالة هذه الفروق ، أصبح  
الباب مفتوحا أمام اساءة استعمال أتباع روسو لكلمات مثل فضيلة  
وضمير ، ويعنى هذا فتح الباب على مصراعيه لكل صورة من صور  
الاضطراب . ثم نقلت بعد ذلك جميع المفردات التي لا تنطبق انطباقا  
صحيحا الا على عالم ما فوق المحسوسات الى عالم ما تحت المعقولات ،  
واتجهت النفس النزوائية الى تغطية عراها بكل هذه الجمل الجميلة  
وكأنها تتخذها كساء لها . ويتساءل دارس حديث لسيكلوجية الحرب :  
« هل قام الانسان الطبيعى الكامن في أعماقنا ، متشبه بالانسان  
الروحانى بالنكر ، والتخفى وراء كلمات مهيبة مثل الشجاعة والوطنية  
والعدالة ، وأصبح الآن قادرا على رفع رأسه والحملقة في وجوهنا  
بعينين محمرتين » . ان هذا هو ما حدث بالضبط .

ولكن وقبل كل شيء ، ان القلب بأى معنى من معانى الكلمة خاضع  
للخيال . ومن هنا يظهر تشعب أكثر جوهرية لعله يتكشف بوجه خاص  
في تشعب الخيال . ولقد رأينا كيف شاع في كثير من الأحيان وصف  
الحلم « الاركادى » عند أتباع النزعة الطبيعية الانفعالية بالمثالى ، وهكذا  
ستساعد نظرتنا الى هذا النوع الخيالى على تحديد نظرتنا الى الكثير  
مما ينظر اليه الآن على أنه مثالى . على أن كلمة مثالى قد يكون لها

Literature & the

(★) انظر على سبيل المثال الى كتاب بابيت الباكر

New Laokoon American Collège ( ١٩٠٨ ) وكتاب

( ١٩١٥ ) وكتاب

Democracy & Leadership

( ١٩٢٤ ) .

آخر بعنوان

معنى سليم . فهي قد تدل على الانسان الذى يتصف بالواقعية المتمشية مع القانون الانسانى . اما الاتصاف بالمثالية بالمعنى الذى ظهر عند شيالى أو عند العديدين من اتباع روسو ، فيعنى ابتعادا مطلقا عن الواقع . ويفزع هذا النوع من المثالية من التفرقة الحادة التى يلتزمها الناقد . فهي أشبه بقطرات ماء « دش » بارد تتساقط على أوهامه الساخنة . ولكن ربما بدت الافاقة بماء الدش البارد أمتع من الافاقة من فرقة ديناميت تحت السرير . وكان هذا هو المصير الشائع الذى لاقاه المثاليون الرومانتيكيون . فليس من المأمون اطلاقا اغفال أى جانب هام من الواقع فى سبيل الاحلام الشخصية ، حتى اذا وصف هذا الحلم بالمثالية . فسيجىء فى النهاية جانب الواقع الذى يسعى المرء لاستبعاده ، ويحطم جدران البرج العاجى ، ويقضى على الحلم ، والحلم فى بعض الأحيان .

ان تحول المسالم الاركادى الى مدينة من المدن الفاضلة أو « اليوتوبيا » تهديد حق للحضارة . وكثيرا ما تكون الفيات التى يصطنعها أصحاب المدن الفاضلة مرغوبة فى ذاتها ، والشروع التى ينبذونها حقيقية . ولكننا عندما نحاول التدقيق فى السبل التى يبتعد منها ، سيتضح لنا انها تعتمد على احاطة وثيقة بالحقائق الراسخة للطبيعة الانسانية ، بل على ما سماه باجيهورث بالمثاليات الهشة للخيال الرومانتيكى . وفضلا عن ذلك ، فقد يتفق مفكرون مختلفون من أصحاب المدن الفاضلة على ما يرغبون فى تحطيمه ، ولا يستبعد أن يتضمن ذلك النظام الاجتماعى القائم بكل أركانه . اما ما يرغبون فى تشييده على انقاض هذا النظام ، فمن الممكن الاهتداء اليه ، لا فى عالم أحلام واحد ، بل فى عوالم أحلام مختلفة . فبعد استبعاد القدرة على الاعتراض ( الفيتو ) من الشخصية ، وهى القدرة الوحيدة القادرة على تجميع الناس حول محور واحد مشترك ، سيتضح أن المثالى لا يزيد من انعكاس قائم على خواء لمزاج هذا أو ذاك . ففي أى عالم خاضع للمزاج البحث ، يمكن الرد بالإيجاب على سؤال أوريليوس عند فيرجيل : « وهل اله أى انسان أكثر من صورة لمشتتهات نفسه » ؟ (\*) .

من هذا يتضح اعتماد مهمة الناقد السقراطى فى الوقت الحالى الى حد كبير على تجريد الأنا من الاقنعة المثالية التى تغطيها ، وكشف

(\*) An sua cuique deus fit dira cupido ?

ما سميته بالروحانية الزائفة . ولو كانت كلمة روحانية تعنى أى شيء ، فلا بد أن تدل - فيما يبدو - على قدر من الهروب من النفس المألوفة ، وهو هروب يحتاج بدوره الى جهد تبعا للقانون الانسانى . وحتى اذا لم يكن المثالى من اتباع روسو مدافعا صريحا عن « السلبية الحكيمة » ، فمن الواضح كل الوضوح أنه لا يبذل أى جهد لاثبات ذلك ، لأن هذا قد يتعارض مع ولعه بالتعبير الذاتى الذى ربما كان أكثر تغلفا فى نفسه من الرغبة فى انقاذ المجتمع . فهو يميل مثل روسو الى النظر الى أى قيد سواء اكان فى الداخل أو فى الخارج كشيء متعارض مع حريته . ولا يكاد يقل التعريف الصحيح للحرية فى أهميته عن التعريف الصحيح للخيال ، وهو مستمد مباشرة منه . فأين يمكن العثور فى عصرنا الفوضوى على مثل هذا التعريف : التعريف الذى يجمع بين الحدائى ، والتوافق مع الحقائق السيكولوجية ؟ يقول جوته : « بمجرد أن يعلن أى انسان عن حريته ، سيشتعر على الفور بتبعيته . أما اذا اتجه الى التصريح بأنه تابع ، فانه سيشتعر بالحرية » . وبعبارة أخرى ، أنه لا يتمتع بالحرية التى تسوقه الى فعل كل ما يروق له ، الا اذا أراد أن ينعم بحرية المجانين ، وليس بوسعهم أن يفعل شيئا آخر سوى التوافق مع شيء حقيقى كالقانون الطبيعى أو القانون الانسانى . ويساعد التوافق التقدمى مع القانون الانسانى على زيادة الكفاءة الاخلاقية . وهذا هو انسب تصحيح للكفاءة المادية . فلن يتحقق هذا بوساطة الحب وحده ، كما يميل العاطفيون الى القول فى دعاواهم . فالحب كلمة من الكلمات الأخرى التى تصرخ عاليا مطالبة بحثها بطريقة سقراطية .

سبق أن حاولت أن أبين ، أن ما يتمخض عن أية حرية من الحريات التى لا تعنى أكثر من التحرر من السيطرة الخارجية ، هو أخطر صور الفوضوية : فوضوية الخيال . وبقدر ادراكنا لهذه الحقيقة ، سترتبط صحة استعمالنا لمصطلح عام آخر : الديموقراطية . فعلى أن نحذر من استسلام خيالنا لهذه الكلمة ، الى أن نحيطها فى كل جانب بالحدود المرتكبة على تجارب الماضى ، فى هذا الشكل من أشكال الحكم . فهذه الطريقة وحدها ، سيعرف الديموقراطى هل ما يهدف اليه شيئا حقيقيا أو مجرد حلم بعصر ذهيبى . فهنا كما فى أى موضع آخر ، هاويات عديدة سيتردى فيها كل متحمس ساذج . وتستحق كل حماس الديموقراطية التى تخرج بأعداد وفيرة شخصيات من الأسوياء قادرين على توجيه خيالهم الى المعايير الموضوعية ، ورفعها فوق نفوسهم

العادية . أما الديمقراطية ، التي لا تتجه اتجاهها سليما الى الخيال ، والفارقة في العاطفية المبهمة المخدرة ، فانها قد تعنى كل أنواع الأشياء المستحبة في عالم الأحلام ، ولكنها في العالم الحقيقي لن تثبت الا انها طريقة غير مستحبة للعودة الى البربرية ، ومن الدلائل السيئة أن يكون روسو الذى يعد أكثر من أى شخص آخر أبا للديموقراطية المتطرفة هو أول من أعلنوا الحرب على العقل .

\*\*\*

لو حرص زعماء أى مجتمع على اتباع نموذج سليم ، وعملوا على الاسترشاد به بطريقة انسانية ، فان كل الدلائل تشير الى انهم سيكونون موضع اقتداء ، وسيحدث بالتالى قدر كاف من المحاكاة لأعمالهم ، مما يساعد على حماية المجتمع من التدهور الى الهمجية . تعرض المجتمعات للفساد على الدوام عند قمتها ، ومن هنا لا يكفى ، كما يود الانسانيون اقناعنا أن يتصف زعمائنا بالقدرة على مجابهة مسائل العالم الخارجى ، والتشبع في نفس الوقت بروح « الخدمة العامة » . ولقد رأينا زعماء « توسعيين » خالصين من هذا النوع ، كانت كلمة الانسانية دائما على أطراف السنتهم ، وان كانوا في نفس الوقت قد انقطعوا عن الاتصال بالانسانية . يقول كونفشيوس : « الناحية التى لا يستطيع التساوى مع الانسان فيها هى ببساطة الآتى : عمله الذى لا يستطيع الآخرون رؤيته » . ان هذا العمل المتكتم ، والعادات المترتبة عليه ، هو الذى يضيف على الانسان الطابع الانسانى ويجعله مثاليا في نظر المجموع . ويحتاج لأداء هذا العمل الى مركز ما يلتف حوله ونموذج يقتدى به .

ويعيدنا ذلك الى آخر فجوة تفصل بين الكلاسيكى والرومانتيكى . ففي أفضل الأحوال ، يعنى الالتفاف حول مركز ما في نظر الرومانتيكى الكشف عن اتباع « العقل » وفي أسوأ الأحوال ، الاتصال بالتزمت والتعصب . أما في نظر الكلاسيكى ، فان الالتفاف حول محور حق يعنى عكس ذلك ، أى ادراك العنصر الانسانى الكامن وراء كل التفسيرات المتضمنة فيه ، ويتطلب ذلك أسمى استعمال للخيال . فالعنصر الانسانى الكامن موجود حتى اذا لم تستطع العقائد والمذاهب استقصاءه . فهو غير خاضع لقانون ، ويرفض الانطواء تحت أية قاعدة أو صيغة . وتكتسب معرفته من التجربة : التجربة التى يحييها الخيال . ويلزم لكى نستطيع انصاف نوع الكتابة الذى يتركز حول محور ما أن تتوافر

لنا الى حد ما الخبرة والخيال . أما الكتابة الرومانتيكية ، الكتابة التي لا يتقيد فيها الخيال بأى محور حق فيستمتع بها على خير وجه في شبابنا . ان من يسحره شيللى وهو في الأربعين من عمره ، مثلما كان يسحره وهو في العشرين ، فان غاية ظننا أنه قد فشل في النمو (\*) . وكتب شيللى ذاته الى جون جيسبورن ( ٢٢ أكتوبر سنة ١٨٢١ ) « بالنسبة للحم والدم الحقيقيين ، أنت تعرف أنني لا أتعامل مع مثل هذه المواد ، واذا توقعت العثور على فخذ ضأن في محل للخمور يمكنك أن تتوقع منى أى شيء أنساني يمت بصلة للأرض » . ولا يستبعد الا يشعر أى انسان ناضج بالرضا عن مثل هذا الشعر المفتقر الى الجوهر حتى لو كان مخمورا ، وربما شعر بنفور أكثر اذا قدم له على أنه « مثل أعلى » . ومن جهة أخرى فان العلامة المميزة لأى عمل كلاسيكى صميم هو قدرته على الكشف عن معناه كاملا ، للناضج فقط . يقول الكاردينال نيومان « ثمة اختلاف بين تأثر الشباب وتأثر الشيوخ بكلمات شاعر كلاسيكى كهوميروس أو هوراس :

« ثمة فقرات لا تبدو في نظر أى فتى أكثر من صيغ بلاغية مألوفة ، فهم ليست أفضل أو أسوأ من المئات الأخرى التي يستطيع كتابتها أى كاتب فطن . . . . ولا يشعر آخر المطاف بها الا بعد انقضاء سنوات طويلة ، بعد أن يكون قد خبر الحياة وبعد نفاذها فيه وفي شعوره فتبدو له كأنه لم يسبق أن عرفها من قبل ، أى عرف ما فيها من أسى وحماس ودقة نابضة بالحياة . هنا يستطيع أن يعرف كيف دامت آيات تم ابداعها مصادفة في صباح يوم ما أو في مسائه في احتفال يوني ، أو على تلال سايينا ، وكيف انتقلت من جيل لآخر عبر آلاف السنين واستمر تأثيرها العارم وسحرها على العقل على نحو يعجز عن مضاهاته الأدب السائر بكل ما فيه من مزايا واضحة » .

يتمركز الخيال عند الشعراء الذين امتدحهم نيومان حول جوهر ما ، كما يمكن القول . ولعل سر ميل الكلاسيكيين الجدد الى القول بتعارض العقل مع الخيال ، وميل الرومانتيكيين الى القول بتعارض الخيال مع العقل هو وجود صراع فعلى بينهما ، عند العديدين من الأشخاص ، وربما عند معظم الأشخاص . غير أن النقطة التي يتحتم

---

(\*) انظر الى تعقيبات البوت المائلة على كتاب شيللى في كتابه The Use of Poetry & the Use of Criticism ( لندن ١٩٣٣ ) ص ٨٩ .

تأكيدهما حقا هي أماكن الجمع بينهما . فمن المستطاع للعقل أن يكون خياليا ، وللخيال أن يكون عاقلا . ولو كان الخيال غير معقول ، كما يتبين بوضوح في حالة فيكتور هوجو على سبيل المثال ، فإننا سنشك حينئذ في توافر الاخلاقية والعالية . أن كل الرجال - حتى عظماء الشعراء - قد يفرقون الى حد ما في حالات من الفرور الشخصي وأوهام عصورهم ، وأن كان هذا بدرجات . والشعراء الذين أجمع العالم في آخر المطاف على الإعجاب بهم لم يكونوا من المصابين بجنون العظمة . فهم لم يهددوا - كما فعل هوجو - بصق البرق وشد الشهب من ذبولها . أن قول بوسويه بأن « العقل هو سيد الحياة الانسانية » لا يتعارض مع قول باسكال بأن الخيال هو الذي يضع كل شيء في موضعه ، ولكنه يكمله ، شريطة العناية بتأكيد كلمة « انساني » . ربما كان من العسير محاولة الانغماس في الخيال على نحو شبيه بما فعله هوجو . اذ كان خياله منطلقا الى حد بعيد ، مما يدفعنا الى التشكيك في أنه كان يعيش حياة انسانية ، فلعله كان من « طيتان السحر » على حد قول تينسون . ولن يستطيع المرء ادراك « شدة وجوده » كما قال جوبيرت الا في حالة قدرته على الافلات من عبوديته لذاته . ولن تتحقق هذه الرحابة الانسانية بالتخلي عن المقيدات ، بل بالاعتراف بها . فما ينبغي على الانسان أن يحدده قبل كل شيء هو خياله . والسبب الذي يدفعه الى البحث عن حياة فيها امتلاء أكثر واكتمال هو بكل بساطة - كما اشار جوبيرت - هو كونها أكثر متعة ، فهي أقدر من الناحية العملية على تحقيق السعادة (\*) .

---

(★) تجيء فيما بعد في الصفحات من ١٠٥ - ١١٦ ، ومن ١١٦ ، ومن ١٦٨ الى ١٨١ نظرتان بمبدأ الاختلاف من نظرة بابيت ، وبخاصة في مسألة العلاقة بين الرومانتيكية والمجتمع والسياسة .

## جريرسون

### الكلاسيكي والرومانتيكي

عندما لا يقصد بمصطلحي « الكلاسيكي » و « الرومانتيكي » ،  
الفن والأدب اليوناني والروماني ، من ناحية ، والوسيط ، من ناحية  
أخرى ، بل يكون المقصود بهما - كما حدث منذ ما يدعى بالاحياء  
الرومانتيكي - الدلالة على خصائص معينة تتميز بها عهود فن وأدب  
معينة ، وكذلك صور وأشعار مختلفة في نفس العصر ، الذي قد يكون  
عصرنا الذي نعيش فيه - فأنهما قد يكونان بين المصطلحات التي لم تحدث  
محاولات لتعريفها بطريقة مقننة اقناعا كاملا لنا وللآخرين . . . وربما ثبت  
عند التمعن والتدقيق أن الكلمتين ليستا بأفضل ما يمكن استعماله من  
كلمات . فكلية « رومانتيكي » اما أن تكون بعيدة التحديد ، أو مفتقرة  
تماما الى التحديد ، في دلالتها على كل مارئي انطوائه تحتها . ومع هذا  
فاننا قد نتفق على الحاجة الى بعض كلمات للدلالة على ما هو متكرر  
الحدوث - أو لوعنى هذا التسليم جدلا بصحة القضية - حتى تثبت  
صحتها مستقبلا - ما كان ميولا أو اتجاهات متكررة في التاريخ الفعلي  
للفكر والفن والأدب . ويتركز جهدي في هذا المقال - وأركز على هذه  
الكلمة ، وأرجو أن تذكروا أنني اذا كنت أتكلم بلهجة قاطعة حازمة ،  
فانما يرجع هذا الى حرصى على الوقت ، ولأن موضوعى كله يهدف الى

---

انظر الى محاضرة «From Classical and Romantic» ضمن محاضرات  
Leslie Stephen ( ١٩٢٣ ) .



الكشف - أى على ادراك تاريخ الأدب الأوربي الغربى ، على ضوء نظرة تبدو لى ذات قيمة ، ولم يسبق محاولتها على نطاق واسع فيما أعلم .

( هنا ذكر جريسون تعريفات مختلفة لكلمتى رومانتيكى

وكلاسيكى ) .

ومع بعض تحفظات ، ربما أمكن القول بأن برونتيير ... قد حدد الظروف المختلفة التى يظهر فيها أدب كلاسيكى فى العهود المختلفة ، كما حدد خصائصه الأساسية . فهو من نتاج شعب وجيل حقق واعيا تقدما أخلاقيا وسياسيا وفكريا محددا ، جيل مشبع بالإيمان بتفوق نظريته فى طبيعتها وإنسانيتها وعالميتها وحكمتها على النظرة التى ابتعد عنها ، واهتدى الى نظرة متوافقة مكنته من النظر فى كل جانب من الحياة ، بعد الاحساس بشمولها ، وجمعها بين الوحدة والتنوع . ويضطلع الفنان بمهمة التعبير عن هذا الوعى ، ومن هنا جاء اتساق عمله ، وبالتالي فرط تحديده ، وجماله عند عظماء الفنانين . ولا يتصف الفن فى مثل هذه العهود بطابعه الشخصى - أو على أقل تقدير بنفس المعنى أو بنفس القدر الملحوظ عند روسو أو بايرون أو كارلايل ، أو أبسن على سبيل المثال . ويرجع هذا الى وجود ما يصح تسميته بالوعى المشترك الذى ينبض فى روح وقلب كل فرد يشارك فى العصر ، أو فى المحيط الذى يكتب فيه . وعلينا أن نعترف - وهذا أمر بعيد الأهمية - بأن الأدب الكلاسيكى كان بوجه عام نتاج مجتمع صغير نسبيا - أثينا وروما وباريس ولندن . ويقوم الفنان الكلاسيكى بتزويد جمع من العواطف والأفكار المشتركة التى يشترك فيها مع جمهوره بالتعبير الفردى وبجمال الشكل . انها أفكار ونظرات يعتبرها جميلة صحيحة نفس صحة الأفكار الكلية . ولا يرجع اهتمامه بالشكل - كما هو الحال عند من تحدث عنهم بكون - الى عدم مراعاة لقيمة المادة وأهمية الموضوع ، ولكنه يرجع الى أن من منحه هذه المادة هو عصره ، وأنها تبدو له فى أهميتها وقيمتها على نفس النحو الذى تبدو فيه لجمهوره . ومن هنا رأينا النقاد يؤكدون أهمية أشياء متضادة فى الأدب الكلاسيكى . فمثلا حاول « ماتيو ارنولد » فطام مواطنيه عن ترف الرومانس ، ومن ثم ركز على أهمية الموضوع ، وضرورة توافر دقة البناء ، والأهمية الثانوية للتعبير . أما برونتيير فصرح تبعا لنفس الروح بأن الجوهر لا شيء و « الشكل هو كل شيء » ، ويعنى القولان نفس الشيء .

اكرر القول بأن العصر الكلاسيكى عصر عقل . انه ليس شعرا  
عقلانيا يضع صيفا قاطعة جازمة ، تتعدى الحدود التى تسمح بها  
مقدماته والتجارب التى تعتمد عليها . على انه لا وجود لشيء يعيه هذا  
العقل وعيا شديدا مثل وعيه بهروبه من نير التقاليد ، الى حياة العقل  
وحريته ، وان كان الفرد يستمر خاضعا للوعى الاجتماعى الذى  
يكبح جماح انطلاق كل شذوذ ، ويلزم بمراعاة الوسيلة . ومن هنا يقترب  
الأدب والفن ، فى أى حال ، من توازن المميزات الذى وصفه برونتير  
بالقول : « ما يضى معنى الكلاسيكى على الكلاسيكى هو التزام كل  
الملكات فى انجازه حدودها المشروعة - فلا الخيال يتخطى العقل ،  
ولا المنطق يعوق الخيال عن الانطلاق ، ولا تتعدى العاطفة على حقوق  
ما هو معقول ، ولا العقل يتسبب فى قتل حرارة ما هو عاطفى ولا تسمح  
المادة لنفسها بأن تسلب من القدرة على الاقناع التى تكتسبها من سحر  
الشكل ، كما أن الشكل لا يفتصب الاهتمام الذى ينبغى أن يكون من  
نصيب المادة وحدها » .

ليس لدى الوقت الذى يسمح لى بتأييد هذا الكلام ، باستقصاء  
الأدب الكلاسيكى فى أى عصر ، وان وجبت الإشارة الى ثلاثة من هذه  
العصور : عصر بركليس - عندما ساعدت هزيمة الفرس على تزويد  
أثينا بالثقة بالنفس والجاه والسلطان ، بينما قامت أثينا فى نفس الوقت  
باستيعاب فلسفة ايونيا وجعلها فلسفة لحضارتها ، واخضعت الغرب  
لبلاغتها . وكان أعظم ما ابدعته هو الدراما الاثيقية . وأما أن اسخيلوس  
وسوفوكليس قد عكسا بصور مختلفة ، أفضل معتقدات عصرهما ، فأمر  
يمكن تبينه على أى حال من غضبة « ارسطوفان » للانحلال الذى أحدثته  
روح أوربيد . وربما أمكن القول بان العصر الكلاسيكى قد امتد فى روما  
خلال عهد الجمهورية الأخير ، وابان حكم أغسطس ، ومن عهد شيثرون  
ولوقريطس الى فرجيل وهوراس ، عندما ألم الكتاب عن وعى بالتراث  
الأدبى اليونانى ، وحاولوا استيعابه ، وان كانوا قد استعملوا هذه  
الأشكال فى التعبير عن روح غير يونانية ، ولكنها رومانية مستلهمة من  
عظمة الامبراطورية الرومانية ، ورسالتها . وثالث مثل لهذه العصور  
هو عصر لويس الرابع عشر فى فرنسا ، وهو العصر الذى استلهه  
درايدن فى انجلترا . ولقد سار العصران متوازيين متقاربين كل منهما  
عن الآخر ، وان كانا قد افترقا فى صورة مثيرة للاهتمام ، فمثلا كان  
لفكرة « الثقات » قيمة كلية عند فرنسيى العصر الكلاسيكى لم تتوافر

لها عند الانجليز . فلعل الحرية الدستورية والتسامح الدينى هما اللذان منحاهم الحق فى النظر الى الماضى نظرة مسائرة لتقدمهم . وهناك اختلاف آخر هو وعى الكتاب الانجليز الكلاسيكيين بوجود عمالقة فى العصر الذى سبق عصرهم . فلم يتحدث اى ناقد فرنسى - كماهيرب وبوالو او بوهور - عن رونسار وجيله بنفس الاحترام الذى علم درايدن جيله والتالين له كيف يشعرون به تجاه شكسبير وجونسون وميلتون ، مع التغاضى عن الشاعر « ريمر » ، واستبعاده جانبا .



الاكتمال اذن فى اعتقادى هو علامة الأدب والفن الكلاسيكى الصميم النابض بالحياة . فهو يعكس روح مجتمع واثق بنفسه ، يبحث فى الفن والأدب عن التعبير عن مثله ومعتقداته ، ويطلب الفن بنفس الانتباه الى الشكل والدقة ، التى تراعى فى كل احوال الحياة ، ومظاهرها . ولا جدال فى كمن نقطة ضعف الفن الكلاسيكى فى احتمال خضوع منجزاته لروح اللياقة ( الاتيكيت ) بدلا من خضوعها اساسا لمتطلبات الشكل الفنى . وما الزام الاكاديمية الفرنسية بانباع « الوحدات الثلاث » وتحريم استعمال الكلمات « التى تدنس بخروجها من افواه العوام » ، الا امثلة لما اعنيه . على أن اكبر نقص فى العصر الكلاسيكى ، وفنه ، هو عدم امكان دوامه . فهو يمثل وصفا مؤلفة او توازنا ، أية وصفا مؤلفة يقوم بها العقل الانسانى تتضمن استيعادات وتوضيحات ، ستدرك قيمتها عاجلا او آجلا . كما أن كل توازن فى المسائل الانسانية عشوائى . ويختفى الأدب الكلاسيكى على أوجه مختلفة . فهو قد يجمد تدريجيا ، بعد أن تستنسخ الأشكال التى استطاعت توطيد نفسها ، بطريقة آلية ، وتتحول المعتقدات الى مسائل تقليدية . . واستمر الأدب اليونانى حيا بطريقة مدهشة ، بعد أن ولى عهده الذهبى ، وأخرج آبات ساحرة ككوميدى الفترة الوسطى ، « وباستورالات » تيوقريطس ، وانبعثت منه فى الملاحم الأخيرة لابولينوس آيات رومانتيكية ، لأن الحب موضوع رومانتيكى على الدوام ، وقدر لابولينوس أن يكون ملهما لفرجيل - وان كان هذا لا يعد تقدما هاما مباشرا . ولم تفلح أى روح جديدة وعميقة فى احياء الشعر اليونانى ، وتحولت الأشكال القديمة الى اشكال تقليدية واكاديمية .

على أن الوصفة المؤلفة الكلاسيكية قد تتعرض للتحلل . وتحل

محل التوازن الممتاز بين العقل والشعور ، والشكل والمادة ، مغالاة من نوع أو آخر . وهكذا وصف « برونيتير » المسخ الذي حدث للمثل الكلاسيكية في الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر ، فتحدث عما حدث عند العاطفيين من تركيز على المشاعر على حساب العقل : « هنا في قصص بريفو ، فاضت الحساسية » وأصبح العقل في كتابات الموسوعيين جامدا يتجاهل ما في مقدماته من نقص ، والتجربة التي بنى عليها . وبالنسبة للشكل ، أدى تطهير مفردات اللغة الى جذبها . واستنكر فولتير المغالاة عند كورني ( مثلما فعل درايدن في حالات استفزازه التي انتقد فيها شكسبير ) كما استنكر كوندورسيه استعمال باسكال للعبارات المألوفة والمثل السائرة .

غير أنه اذا استمرت حالة الجفاف أو الانحلال هذه ، فقد يحقق بالأدب أمر من الأمور ، وربما تحولت عملية الانحلال الى تمزق عنيف ، عندما تبدأ عصارة جديدة في الظهور في عروق الروح الإنسانية ، وتغمر موجة من الفكر والمشاعر الجديدة البلد أو العالم الذي يعدان جزءا واعيا فيه ، وتصبح أرواح الناس على دراية بما ترك جانبا في « التوليفة » ، أو التوازن الذي انعكس في الفن الكلاسيكي ، ويتضح ان الجانب الروحاني ، بل الجانب الديوي ، في طبيعة الانسان قد قمع ، أو أغفل . وتشرق رؤيا جديدة على الخيال . وسوف تتصف بعض مظاهر الحركة الجديدة ، والأدب المعبر عنها ، بعاطفيتها وأوهامها كأدب حركة الانتفاضة العاصفة في القرن الثامن عشر في ألمانيا (\*) ، وستبدو على أي حال في نظر بعض عقول ، وعهود ، وكأنها حركة فتية ترمى الى رفض الأشكال القديمة ، والافتتان بالتجارب الجديدة في مفردات اللغة والأوزان ، وان كانت ستبدو في نظر أعظم عقلياتها حركة روحانية وفلسفية أيضا . في كل العهود ، تعرضت الرومانتيكية للعوق بتأثير اهتزازاتها الميتافيزيقية . على أن هذا البعث الروحي يترك أثرا في أشكال الأدب ، ومن هنا جاءت الخصائص التي يتميز بها أدب مثل هذه الحركة على الأدب الكلاسيكي . فهو يفتقر الى الوضوح الدال على الثقة ، والى اتزان النزعة الإنسانية ، والشكل البديع التناسق والاتساق والصحة المكتملة ، لأدب عصر يعرف نفسه . ولكنه مشبع بجمال جديد غريب في الفكر والرؤى والجمال والايقاع . وتزداد اللغة ثراء ، بعد أن تتحول الكلمات الى رموز ، بدلا من أن تكون مجرد علامات مميزة ، مشحونة

(\*) Sturm und Drang

باللون والايحاء ، وكذلك بالمعاني الواضحة المحددة ، ويزداد ايقاع الشعر والنثر تنوعا وقدرة على التعبير - حتى ولو في صورة مبهمة - عن أدق تيارات الفكر والمشاعر .

هذا هو طابع الحركة الرومانتيكية . وأعتقد أننا قادرون على الإشارة الى ثلاث حركات من هذا النوع في تاريخ الأدب الأوربي الغربى . ويمكن الشعور بالحركة الأولى التى بدت كقوة مؤدية الى الانحلال - الى حد ما وبوجه خاص - فى مآسى أوربيد ، وبصورة أكثر تأكيداً ووضوحاً وإيجابية فى محاورات أفلاطون - على ما أعتقد . وأشعر بالميل - بالرغم من الحذر الذى يتحتم أن التزمه أمام مستمعين من جامعة كامبردج - الى اعتبار أفلاطون أول عظماء الرومانتيكيين ، كما أشعر مثل سقراط عندما كان يواجه أية عاصفة عاتية ، بالحاجة الى الاحتماء بحقيقة لا تنكر ، وهى لجوء عظماء الرومانتيكيين دائماً الى أفلاطون بحثاً عن تعابير فلسفية تعبر عن اتجاههم - كما حدث عند سبنسر ووردزورث وشيللى والفيلسوفين الرومانتيكيين الألمانين شلنج وفيشته . نعم لقد كان أفلاطون رومانتيكياً عند تصوره وجود عالم مثالى مختبئ وراء الرئيات ، ووجود « مدينة مختفية فى السماء » ، وعندما تجرأ واستنبط كل الوجود والمعرفة من فكرة الخير . فأفلاطون - رغم اتهامه للشعراء - هو الذى خلق العلاقة المتبادلة بين الفلسفة والشعر ، والتى تميزت بها كل حركة رومانتيكية كبيرة . وهل هناك ما يتفوق فى أحداث الاثارة الرومانتيكية على أساطير الكهف وتشبيه النفس بالعربة والعقل بالحوذى والشهوة والإرادة بجوادين فى محاورة فيداروس ؟ . وأخيراً ، فلقد ظهر أثره من خلال الأفلاطونيين الجدد ، فى الحركة الرومانتيكية الكبرى التى اختمرت فيما نعرفه باسم الديانة المسيحية ، لأن أعظم رومانتيكى جاء بعد أفلاطون هو القديس بولس .

بدأ لى وصف فيلاموفيتش فون موليندورف لمهاجمة القديس بولس للفكر الدينى اليونانى والأدب اليونانى وصفا كاملاً - أو ضرورياً على أقل تقدير - لما أعنيه بالحركة الرومانتيكية وروحها ورد فعلها بالنسبة للشكل ، وما تحدثه من أثر يجمع بين التمزيق وإعادة الأحياء معا . وكم كنت أود أن اقتبس كلامه كاملاً ، ولكن على أن اقنع بهذه الجمل القليلة .

« وأخيراً ، أخيراً ظهر واحد من الناس يتحدث اليونانية ، معتقداً

على تجربة للحياة عميقة نضرة ، وأعنى بذلك إيمان بولس . فهو متيقن من الأمل الكامن بين جوانحه ، ومن حرارة حبه للإنسانية جمعاء ، وتتصاعد حياة جديدة للروح في كل موضع تطاه قدماء ... فكل الأدب في نظره لهو وعبت . انه لا يملك أى روح فنية ، وإن وجب علينا الإشادة بسمو التأثير الفنى الذى أحدثه رغم ذلك ... وفى العالم الهليني ، بأشكاله التقليدية وجماله الناعم ، لم يحل هذا الافتقار الى الشكل فى الأسلوب دون نقل الأفكار والمشاعر المعبر عنها . وكان له تأثير عارم . فأى مؤثرات أسلوبية تستطيع الارتفاع بالسحر الودود المنبعث من الكتاب المقدس وتحدث أثرا عند المقدونيين ، وهكذا أصبح الأدب الكلاسيكى كله موضع اتهام ، لأن محاكاته الكلاسيكية لم تتمخض عن ظهور كلاسيكية جديدة الا عند اللاتين - عند شيشرون وهوراس وفرجيل . ولم يتمخض عن اللغة اليونانية عندما انبعثت مباشرة من القلب سوى ما اتسم بالضرورة بالخلو من الفن ، كما حدث عند بولس وإبكتيتوس وأفلوطين » .

يرتبط الكثير مما جاء فى هذه الكلمات بالموضوع الذى اتحدث عنه ، ولأكتفين الآن بالإشارة الى أنها قد وصفت وصفا دقيقا - مع التجاوز عن أى نقص فى الدرجة قد ترغبون كأفراد فى إثباته - الروح التى دفعت وليم بليك الى الابتعاد عن تقنية الفن فى التصوير والشعر ، عندما كان « الوحي » يهبط عليه ، والتى دفعت وردزورث الى مطالبته الشعر بتجريد الأسلوب الشعرى « من بهرجته أو حليه » والعودة الى بيته الشرعى فى قلب الإنسان والى اللغة التى ينطقها الناس ، بتأثير المشاعر الفعلية ، أو على الأقل بتأثير المشاعر التى يتم جمعها فى هدوء ، لأن « الشعر صورة الإنسان والطبيعة ، والعبير الذى يفوح من كل معرفة ، والروح الرقيقة التى تتخللها . انه التعبير المتحرر من الانفعال ، والموجود فى ملامح كل علم » .

يخرج الكلام عن تأثير المسيحية - أو هذه الخميرة الرومانتيكية الجديدة - على ما تلا ذلك من أدب ، عن نطاق بحثى ، بطبيعة الحال ، وإن كنت أحب أن اذكركم بما يلى : ام تستطيع الروح الجديدة التوافق مع الأشكال الكلاسيكية التقليدية ، رغم جهود برودنتيوس وآخرين . واكتشفت الروح المسيحية تعابير شعرية وافية فى الترانيل اليونانية واللاتينية عند الكنيستين الشرقية والغربية . ومنذ ذلك الحين ، أصبحت الترانيل الاداة المختصة بالتعبير عن المشاعر المسيحية ،

وتصحب كل امادة احياء روحاني لها . ولعلكم تذكرون كيف افصحت التراتيل العظمى عن الروح الالماسيه المعذب ، في القرن السابع عشر ، والتراويل التي صحبت حركه « وسلى » والحركه الانجيليه ، وكل محاوله احياء تاليه . ولن اعنى الان بالكلام عن قيمة التراتيل . ان المزاج الذى نتحدث عنه ، اعنى المزاج الرومانتيكى يميل الى الانطلاق الشعري والتراويل التى تعد اقرب الى التعبير عن العشق او التوبه او المديح او الاعتراف اكثر من ميله الى الشعر الغنائى ( الليريكى ) بمعناه الصحيح ، فهى تعبير واف عن روح فردية ، ربما كانت معقدة . اما الشعر الدينى الغنائى ، كذلك الذى كتبه هربرت وكراشاو وفوجان فلا يعد من التراتيل .

والحركة الرومانتيكية الثالثة - لأننى ارجب تأجيل الكلام هنيهة عن الحركة الثانية - هى الحركة التى بدأت الكلام بها . انها الشعلة التى أوقدها روسو ، وانتشرت فى ألمانيا وانجلترا . ويصور ، على نحور رائع ، اتجاه جونسون - وان كنت لا استطيع الافاضة فى الكلام عنه - روح المقاومة الكلاسيكية التى اعترضت مثل هذه الحركة ، والأساس الذى اعتمدت عليه ، وان كان هذا الموضوع رحيبا مألوفاً فى نفس الوقت ، مما يجعلنى لا أفيض فى الكلام عنه ، مكتفياً بالإشارة ، الى انها ، وان كانت أقل شدة واثماراً عن الحركتين السابقتين ، إلا أنها أكثر تعقيداً وتعدداً للجوانب . فلها جوانبها الروحية والدينية التى ظهرت فى شعر بليك ووردزورث ، وظهرت لحد ما فى شعر شيللى ، وفلسفة شلنج وفيشته وشلايرماخر ، وفى امادة احياء الشعر الكاثوليكي الوسيط الذى تحدثت عنه فى البداية ، ولها جانبها البعيد عن الدين الذى ظهر فى ولع كيتس بمظاهر الجمال فى اللغة وتآلف الكلمات ، ذلك الوله الذى ركز عليه مستر بول ( المار مور ) ( \* ) والأستاذ بابيت ، عند الكلام عن بعض أطوار فى أعمال بليك وشيللى ، وفيما دعاه جوته « بالسلبية المريعة » عند بايرون . ولها جانبها الفنى البحت الذى ظهر فى افتتان كيتس بالمستحدث فى جمال اللغة والتآلف ، وان كان كيتس لم يقنع بذلك ، كما تعلمون . وعنيت هذه الحركة بعدة موضوعات ،

---

(\*) انظر الى كتاب بابيت Rousseau & Romanticism ، والى المختارات السابق نشرها فى ص ٢١ - ٣٨ . وانظر ايضا الى كتاب بول المار : The Drift of Romanticism

لأن روحها كانت متعددة الجوانب . فعرفت بافتتانها بالطبيعة وبعادتها  
لأحياء الروح الوسيطة وأحلامها بعودة العصور الذهبية والهلينية  
الجديدة .

بيد أنه بدلا من التركيز على ذلك ، فأننى أرغب ، لو امكنكم  
تحملنى ، العودة الى نقطة بدايتى ، لما لها من ضرورة لبحثى ، فانساءل:  
ما هى أهمية العناصر الوسيطة فى اعاده الأحياء الرومانتيكى ،  
أو بمعنى أصح فأننى أسأل عن الأنواع المختلفة للرومانس الوسيط ؟  
هل أنا محق اذا ادعيت تمثيل الأدب الرومانتيكى فى القرنين الثانى عشر  
والثالث عشر للحركة الثانية من هذه الحركات ، وأذا قلت أن  
رومانتيكيته انما ترجع الى روحه الشائرة المتحررة ، لا الى موضوعاته  
الجرمانية والكلتية والشرقية ؟ لم يكن رأى هاينه - كما أشرت -  
مستوفيا فى وصفه لاعادة الأحياء الرومانتيكى ، باستثناء ما قاله عن  
المدرسة الجرمانية التى تسببت فى مضايقات كثيرة لشيبلر وجوته ،  
وتسببت فى قول جوته : الكلاسيكية دليل الصحة ، والرومانتيكية دليل  
المرض » . فعلىنا أن نذكر أن التعلق الرومانتيكى بالكاثوليكية الوسيطة  
لم يزد عن جانب من العنصر الروحانى فى الثورة . فهو يمثل فعلها ضد  
روح عصر التنوير والتمسك بالدنيويات ، الذى دفع آخرين الى  
عبادة الانسانية والحرية والطبيعة . على أن هاينه كان مضللا بالمثل  
أو لعله كان أكثر ضلالا فى وصفه للرومانس الوسيطة ولروح الشعر  
الوسيط . فهل يصح القول بنوع روح لانسلو وجونيفر وتريستان  
وايزولده وأوكسان ونيقوليت ، من دماء المسيح ، فاوكسان يصيح :

« ماذا عسى أن أكسب من الفردوس ؟ . اننى لا أسعى لدخوله .  
وكل ما أطمع فيه هو نيقوليت وحدها ، المرأة الحلوة التى أحبها حبا  
جما . أن الذين يذهبون الى الجنة هم القوم الذين سأحدثكم عنهم  
الآن . انهم أولئك القساوسة العجزة ، والرجال المسنون من الجرحى  
والمشوهين الذين ينتفضون ليلا نهارا بلا انقطاع أمام مذابح الكنيسة  
وفى دهاليزها ، وذلك النفر من الناس الذين يرتدون الأثمال البالية  
والخرق ، والحفاة والعراة الذين لا تستر أجسادهم غير القروح  
والندوب . فان الزوال يتهددهم من أثر الجوع والعطش والبرد  
وأوجاع الخازوق . فليذهب هؤلاء الى الجنة ، ولن أقبل مرافقتهم .  
أما جهنم ، فأننى اطلب للذهاب اليها ، فهناك يحيا لطفاء رجال الدين  
والفرسان الشجعان الذين سقطوا فى ألعاب القروسية أو الوغى وجميع



الأشداء من الرجال ، وأصحاب النبل والسمو . حبدا لو ذهب مع هؤلاء ، حيث سيذهب أيضا النساء الساحرات من صاحبات العاشقين أو الثلاثة ، وسيذهب فرسانهن الى هناك أيضا . هناك الذهب والفضة والفراء وعازفات الفيثارة والشعراء وأمرأ العالم ، سأذهب بصحبة هؤلاء بكل سرور ، على أن ترافقني نيقوليت معيودتى » .

فيالها من زهرة غريبة نبتت من دماء « الصليب » أو من العبادة الطاهرة للعدراء . لقد عرف هاينه بلا جدال ان هناك رومانسات او عناصر في الرومانسات غير مسيحية بل وثنية « فيها استمر يسود الأسلوب السابق للمسيحية في الفكر والشعر والروح الضام التي لم تنهدب بعد وتتحول الى روح الفروسية . ويقف فيها أبطال الشمال العتاة كتماثيل من الحجر ، لأن أشعة النور الرفيعة للمسيحية لم تستطع النفاذ في دروعهم الجديدة » . يحتوى هذا الندام على قدر نافع من الصدق ، ولكنه لا يمثل الصدق كله ، أو أهم ما فيه ، ويتلخص فيما يأتى : أن روح الفروسية كما ظهرت في الأشعار الفئائية للحب في الرومانسات البروفنسالية والأثرية وغير ذلك كانت بالذات روح ثورة الروح الدنيوية للإنسان على المثل اللاهوتية ومثل الزهد والورع ، التي طال استعبادها لها . . . ولم يكن أهم شيء إمكان اكتشاف نبوع مثل الرومانس من مصادر وثنية تيتونية وكتية وكلاسيكية . ان الشيء المهم هو القيمة الجديدة والتبادل الجديد لها . فلقد اهتدت روح الانسان في الشعر الرومانتيكى الى منفذ للشعور ، استنكرته المسيحية ، وحاولت قمعه ، والى مثل حاولت الكنيسة - وشرعت بالفعل - ضمها اليها وتحويرها ، ولكنها كانت بالضرورة متعارضة مع المسيحية . انها مثل الشجاعة الفردية والشرف ومثل الحب العاطفى والخشوع لا لله بل لامرأة ما . بطبيعة الحال ، لا تعد الرومانس من دلائل المروق، فهي لم تعن بالعقائد المقدسة ، وان وجب علينا ألا ننسى الصلة بين « التروبادور » وطائفة Albigensians ( الذين انشقوا على كنيسة روما في القرن الثانى عشر ) والدور الذى قاموا به فى السخرية من تعاليم رجال الدين عن جهنم والمطهر . ( ولعل اصداء ذلك قد ترددت فى أوكسان ونيقوليت ) . ولكن روح الرومانس ، وتمجيد الشرف الشخصى والحب العاطفى ، لم تكن فى الحقيقة متوافقة مع اخلاقيات المسيحية . فلا مكان عند الكنيسة ونظرتها للحياة لأى ادب دنيوى . وعندما شعر بوكاشيو وتشوسر ببعض أعراض الندم ، كان أول ما خطر ببالهما هو احراق كل

كتاباتهما الدنيوية . وتبدو لنا ترويلوس وكريسيده لا اخلاقية في كل تناولها للحب . فالخطيئة وحدها في انظر تشوسر - بوصفه رومانتيكا - هي حاجة كريسيده للايمان . أما في نظره كمسيحي ، فان كل حب دنيوي، نافه فارغ :

ثم بدأ يتأمل من مكانه الهزيل في سرعة خاطفة (\*) تلك البقعة من الأرض التي يحتضنها المساء  
وعلى التو بدأ يحتقرها احتقارا كاملا ،  
هذه الدنيا المليئة بالتفاهات .  
ويقدر الهناء الكاملة .  
الموجودة في السموات العليا .

وضحك من أعماقه على أشجان  
أولئك الذين بكوا على سرعة موته وفراقه ،  
ولعن كل ما تقوم به في سبيل هذه الدنيا ،  
والشهوة العمياء ، وكل ما لا يقدر له البقاء ،  
فعلينا ان نتجه بقلوبنا الى السماء

وما لبث ترويلوس ان اهتدى الى الحب ،  
وما لبث ان شعر بقيمته العظمى ،  
وما لبث ان أدرك مكانة الحق في السماء ،  
وأدرك هزال شهوته بعد ان شعر بسموه ،  
وعرف هشاشة الدنيا .  
وهكذا بدأ حبه لكريسيده  
كما أخبركم ، ومات على هذا النحو .  
أيها القوم ، أرباب الصبا والنضارة من ذكور وإناث ،  
ممن ينمو الحب مع أعمارهم ،

---

(\*) اقصى ما استطاع عند ترجمة الشعر هو ترجمة المعنى ، الذي قد يكون ثانوي الأهمية من الناحية الشعرية ، ولذا آثرت تضمين النصوص الأصلية في نهاية الكتاب لمن يرغب الاستمتاع بها - المترجم .

اتركوا تفاهة الدنيا ، وعودوا الى داركم ،  
واطرحوا من قلوبكم مظاهر الخداع ،  
واتجهوا الى الله ذاته الذى صنعتم على نفس صورته .  
شبهاء الدنيا زائل كالزهور سواء بسواء .

قامت الكنيسة - كما سبق ان ذكرت - بعدة جهود ، لمهاودة الروح التي لم تستطع التحرر منها ، والسيطرة عليها - كصبغ الفرنسية بالصيغة المقدسة ، وتوجيه روح الحب الى ناحية العبادة الدينية ، ومن هنا ظهرت رومانسات الجريل ( الوعاء المقدس ) ، والنظر نظرة مثالية الى « جالاهاد » كمنظر للانسيولت المثل الأعلى للفروسية . كما ظهر أيضا الشعر الغرامى العلوى لجونشيللى ودانتى ، ولكن الروح الأخرى كانت أقوى ، وتمخض ذلك عن ازدواج بدأ واضحا في الشعر عند تشوسر ، وفي صورة أكثر وضوحا عند بترارك . اذ تمثل « لورا » في نظره - من ناحية - « زهرة كل كمال في ذاته ، وموقظة كل فضيلة عند محبوبها » ، وان كان حبه للورا قد بدا كانهراف منهك للروح عن غايتها الحققة وهى حب « الله » وعلى حد قول سيدنى :

اتركنى ايها الحب ، الذى لا ينتهى الا بالتراب  
وانت يا روحى ، عليك ان تتطلى الى ما هو اسمى  
وازدادى ثراء ، بما لا يعتريه الصدا أبدا  
فما من شيء يتعرض للوهن غير ما تجيء به المتعة الواهية

من المعتقدات السائدة ، الظن بأن المثل الأعلى الوسيط للحب يدين بالشئ الكثير لعبادة العذراء . ولقد بدا لى هذا الاعتقاد دائما مشكوكا فيه ، أو رواية في حاجة الى الكثير من التمهيد . وحاولت الكنيسة ( كما يتبين من فكرة الحمل العذرى ) تمييز العذراء عن النساء الأخريات . وليس هناك من انتقد المرأة بصورة أفطع من نقد بعض آباء الكنيسة وتأسيسها لها . ويمكن أن تقرأ تمهيد كتاب « الزوجة في حكاية باث » (\*) لكم تدرسي المصادر التي نهل منها تشوسر ، ويلوح لى أن التأثير كان على عكس ذلك الى حد كبير ، أى

أن أشعار غزل الفروسية قد أثرت على روح تراثيل العذراء . فتعلق  
العصور الوسطى بالمرأة مدين بدرجة أقل للعذراء التي ظهرت في صورة  
باهتة اللون فياضة بالأسى والعبودية كواحدة من العبيد ، من دينها  
للشاعر اللاتيني أوفيد الذي بدت عنده المرأة :

ثمرة لبجور مزدهرة  
مرتدية رداء فيه كل ما يشتهي العالم  
جميلة كأنها الزبد  
سحرها أسرع من نار مندلة  
فمنها الآلهة والام التي ولدت روما

لم تعد الروح الدنيوية للإنسان الى الاستيقاظ في الشعر في القرن  
الخامس عشر كما يصير هائنه وغيره على القول ، وإنما في القرن الثاني  
عشر . وازدادت سرعة البقطة بتأثير النهضة الكلاسيكية ، وإن كانت  
نفس النفحات قد ظلت مسموعة .

هل هذا هو وجه من سير الف سفيينة  
وحرقي البروج الشاهقة في « اليوم » ؟

ولكن هذه هي الناحية الأخرى المسألة : لقد كان قرينا الرومانس ،  
« القرن الثاني عشر . الثالث عشر » هما القرنين اللذين شبعت  
فيهما الكنيسة لنفسها كيانا محدد المعالم واتخذت عقيدتها صورة  
النسق العقلي . وتحقق ذلك في فلسفات المدرسين وبالأخص عند  
توما الاكويني . ولم يقتصر أثرها على تعريف البشرية بالسلطان الالهي،  
وتزويدها بشيء يجتذب القلب والخيال ، برومانتيكيته وغاياته  
الشاعرية ، ولكنها زودتها بنظرة شاملة للحياة قائمة على البرهان  
العقلي . وكما قال السنيور بابيني : « مثلت الكنيسة خلال القرون  
الوسطى الروح الكلاسيكية » . ولكن ما احتاجت اليه هذه الروح لخلق  
أدب كلاسيكي كان لغة أكثر حيوية من اللغة اللاتينية ، وأم تكن أبة  
لهجة من اللهجات العامية على استعداد لتحقيق ذلك ، وإن كانت  
أحداها قد اقتربت من القدرة على ذلك . ودانتى هو الشاعر الكلاسيكي  
للمسيحية الكاثوليكية . أقبضل تحكمه في الروح الرومانتيكية التي

ورثها عن اسلافه البروفنساليين ، استطاع أن ينقل أكبر قدر استطاع تنقيته أو تحويله الى التعبير الشاعري عن النظرة الكاثوليكية للحياة في صورتها المتعقبة المفهومة . كما استطاع بتحليقه الى ما هو اسمى من الشاعرية الغنائية أن يخلق من الأنشودة « الكانزونا » الكبرى ، شكلا أكثر ضخامة وشمولا ، طربت له الروح الكلاسيكية ، وظهرت في ملحمة الدرامية العظمى في الكوميديا الالهية . ولا يظهر في أى مكان الفارق بين الروح الكلاسيكية والروح الرومانتيكية في صورة أوضح مما ظهر في معالجة دانتي للحب . فاذا كان أوكسان قد ذهب الى الجحيم للعيش مع نيقوليت ، فان دانتي قد التقى بالعاشقين : باولو وفرانشيسكا هناك ، بعد أن قصدا الى جهنم لهذه الغاية ، مدفوعين الى ذلك بدافع الغرام . ولم يتشكك اطلاقا فيما سيحصلان عليه هناك من سعادة . « فعندما كانت أى روح منهما تتكلم كانت الأخرى تبكى مما جعلنى أشعر بالأعياء من أثر الرحمة » عندما هوت كما يهوى جسد ميت (\*) . فهو يعرف أين يحيا العشاق الرومانتيكيون ، أصحاب القداسة ، المسجلة أسماؤهم في سجل الحب . انهم في جهنم : ديدو ، وكليوباترة ، وهلين ، وآشيل ، وباريس ، وترستان ، بالإضافة الى أكثر من ألف من أمثالهم « من الذين يخضعون العقل لشهواتهم » . أما من تعرضت لاختار حاسم فهي بياتريس ، وقام شاعر آخر قبل دانتي بتناول الحب كموضوع لقصيدة ، قصد بها إعطاء صورة شاملة للفضيلة والحياة البشرية . وكما قال أحد مؤرخي الأدب اللاتيني : لقد سد « ديدو » الطريق أمام القدر ، وكان ارتساق انياس بديدو أمرا خاطئا . إذ كانت مصالحه هي نفس مصالح روما ... وأصبح من واجبه هجر ديدو ، ولا يمكن الحكم على هذا العمل بمقاييس الفروسية أو فهمه على هديها على أقل تقدير ... وعلى نفس النحو ، يمكن أن يضاف الى ذلك ما حدث عندما طلب من « تيتوس » هجر بياتريس في رواية راسين الجميلة . ولكن فروسية فرجيل ، وأحاسيسه الشاعرية ، وما عنده من روح

---

(\*) El caddi, come corp, morto cade

انظر الترجمة العربية لجحيم دانتي للدكتور حسن عثمان .

(\*) Che La ragion sommettono al talento

رومانتيكية ، قد قهر غايته . فلقد طالب العالم ديدو بالوقوف في وجه انياس وروما . أما دانتى ، فلم يتناول بياتريس على نفس الوجه . وبدلاً من أن يستنكر أفعالها ويستنكر العشق الانسانى ، تسامى بهما . فلقد بقيت كما هى ، أى كما كانت عندما أحبها في شبابه ، وإن كانت لم تخرج من بين شفتيها أية كلمة دالة على الحب الدنيوى . . . . فهى تمثل شيئاً الهيا على الدوام . الحب يلهم حكمتها الالهية ، انه الحب الذى يتوافق مع الشرع . وعند الرومانتيكى الغاية هى الحب ، والغاية عند الكلاسيكى هى القانون . ويتبين في النهاية أن الغايتين غاية واحدة .

وهكذا لا يستطيع القول بوجود عصر كلاسيكى في نهاية القرن الثالث عشر أخرج وفرة من المؤلفات الكلاسيكية ، كما حدث في عصر بركليس في أينا ، أو في عصر لويس الرابع عشر . ولكن هناك مزاجاً كلاسيكياً ، وروحاً كلاسيكية ، وتواليف كلاسيكية ، أعظم معبر عنها هو شعر دانتى . فهو يتحدث الى إيطاليا أولاً ، ولكنه يتحدث أيضاً الى كل العالم المسيحى الغربى . وهذا امر عظيم الدلالة . فلو عاد العصر الكلاسيكى مرة أخرى ، فانه لن يكون مقصوراً على شعب واحد ( وهذا ما يعتقد برونتيير أيضاً ) . اذ يتوقع أن يشترك فيه الأوروبيون والأمريكيون على أقل تقدير .

### على اننى أجمل ما حاولت الكشف عنه فيما يأتى :

١ - لن تفصح كلمة كلاسيكى - مثل كلمة بطولى عند إطلاقها على الشعر البطولى - عن معناها كاملاً ، الا من ناحية تاريخية وحسب ، والأدب الكلاسيكى ، الذى حاولت وصفه ، أدب مجتمع وجيل يعى منجزاته ، واتجاهه ، غايته هى النظرة الشاملة المعقولة للحياة ، والاهتداء الى لغة وأشكال فنية مناسبة لادائه ، والتعبير عن روحه . وبذلك يكون هناك اختلاف بين هذا الأدب والأدب الذى يكتفى بتقاييد القدامى ، وما نستطيع تسميته بالأدب الكلاسيكى « المنزع » تمشياً مع التسمية التى أطلقها فبلاموفيتش (\*) على الملاحم الاغريقية الأخيرة ، وغيرها من الأشعار . ويتركز الاختلاف الأساسى في أن مثل هذا الأدب ينظر الى الوراء . اذ يحاول الشاعر وأصيا عامداً ، إعادة

(\*) die griechische Literatur des Klasizismus

أحياء أشكال ونزعات قديمة ( كما حدث عند فرجيل في حالات اقتصاره على تقليد هوميروس ، وجوته في أيفجينا - وإن كان هذا لا يدل على الحقيقة كاملة - وكما حدث في حالة اثلاثا لسوينيرن وأرنولد ، وأريكتوس للاندور ) مثل هذه المنجزات ، تمثل مبدعات حقيقية نابعة من السعى الرومانتيكي وراء المستحدثات الجديدة . وترجع أفضلية الكلاسيكيين الأصل من أمثال سوفوكليس وفرجيل ، وكل ما اتمم بعظمته في شعر راسين وجونسون ، الى قدرة كل منهم على الوقوف وقفة راسخة في عصره ، ووعى كل منهم - في زهو - بأنه لسان حال عصر عقل وتنوير . ان درامات راسين أصدق في كلاسيكيتها من درامات جوته أو أرنولد ، لأنها تعبر عن روح الفرنسيين في هذا العصر تعبيرا كاملا ، ولأن شكلها ليس مجرد تقليد للقدم بل شكل نابض بالحياة ، جاء نتيجة للصراع بين الحاجة الى تقليد مسرحية حية للحركة المسرحية والقصة والاثارة ، وحاجة الدوائر الفكرية - المتمثلة في الأكاديمية - الى جمال الدراما القديمة وانتظامها . وأكمل كورنى ورأسين الحركة التي بدأت بهاردي ، عندما أدرك تعذر انتعاش روايات « جارنييه » و « بلياد » بالحياة على المسرح .

٢ - عندما لا تستعمل الكلمة بهذا المعنى التاريخي ، فانها تستعمل بمعنى نسبي ، وغامض نوعا ، للدلالة على الأدب الذي يبدو في نظر الناقد متصفا بالخصائص التي اشتهر بها عظماء الكتاب في مثل هذا العصر . ويقال ان الأدب « الكلاسيكي » هو الأدب الذي تسوده المعقولة ، ونظرة شاملة للحياة ، وتوازن بين العقل والمشاعر ، وبين المادة والشكل . يقول هيوم - براون : « يرى جوته وجوب تناول الشعر للموضوعات ذات القيمة ، وان يكون مستلهما من العقل والخيال معا . وكى يحدث أكبر أثر ، ينبغي أن يتقيد بالقواعد . ولابد من اتسام تفاصيله بالدقة ، ووجود انسجام بين كل الأجزاء ، وان يلتزم المنطق عندما يحلّو عاليا متحررا من كل قيد . ولقد عرفنا في انجلترا هذا المثل الأعلى في نقد ماثيو أرنولد ( الأهمية الشاملة للموضوع وضرورة البناء ... الخ ) . كل هذه الأشياء مثيرة للاعجاب ، وإن كانت ليست من الأشياء التي يستطيع أي شاعر الحصول عليها في حاسة هادئة ، وهو ينتظر هبوط الفكرة ، لأن الشاعر ابن عصره ، ولا يتوافر لكل عصر الثقة بنفسه ، أو ادراك ماله قيمة من الموضوعات ، أو ماله معقولة في النظرة الى الحياة . ويعتقد أي عصر كلاسيكي ، انه يعرف عن يقين ما في أشياء كثيرة من معقولة ومسيرة للطبيعة ،

ويشعر بأنه قد حقق توازنا بين الايمان والعقل والاحساس والشعور ،  
والمادة والشكل . واثبت الزمان دائما أن التوازن كان يتحقق  
عشوائيا ، ولا يحدث في صورة مكتملة ، على اننا لا نمانع في تسمية شعر  
لا ندور وجوته وارنولد وجراي وهريديا كلاسيكيا ، وضم هذه  
المنجزات الى الكلاسيكيات النقية المهدبة التي نعجب بها . وربما فضل  
بعضنا التركيز بدرجة أقل على البناء المعماري والصحة ، والاحتفاظ  
بهذه الصفة في معناها النسبي لشاعر مثل شكسبير أو هوميروس .  
ولو اعتبر هوميروس من غير المنتمين الى عصر كلاسيكي فأين اذن نعثر  
على الشاعر الذي توفر لأعماله الرسوخ الذي تحدث عنه جوته ،  
أو اشتملت نظراته للحياة على الكثير من العناصر التي يتحتم على أي  
توليفة كلاسيكية مراعاتها في أقل تقدير .

وبالنسبة لصفة « الرومانتيكية » ، علينا أن نكون أكثر اعتمادا  
على الاجتهاد ، وان كنا سنكون في أغلب الظن أقل اعتمادا على النسبية .  
فالروح الرومانتيكية تصاحبنا على الدوام ، ونحن جميعا نتصف  
بالرومانتيكية في بعض الأحيان ، حتى اذا حدث ذلك « عندما نهم  
النوم ، منها ليوم حافل بالمشقة ، أو عندما نقيم في الحب » ، ومن هنا  
سيكون هناك في جميع الأوقات شعراء وفنانون متفاوتو الحظ من  
الرومانتيكية . أما الحركة الرومانتيكية فهي ظاهرة محددة لها مقومات  
خاصة في تاريخ الفكر والأدب والفن . ان الكلاسيكية والرومانتيكية أشبه  
بحركة انبساط وانقباض للقلب الإنساني عبر التاريخ . فهما تمثلان -  
من ناحية - حاجتنا الى النظام والترتيب ، وبالتالي الحاجة الى ترتيب  
جامع مانع للمشاعر والأفعال ، ومن ناحية أخرى ، القصور المحتوم  
في كل تركيبة انسانية ، والاكتشاف المحتوم بأن ملابسنا لم تعد  
تناسبنا - على حد ما جاء في تشبيه كارلايل - وتحول كل ما هو كلاسيكي  
الى تقليدي ، واجداد تطلعاتنا الروحية ، وبأن دواقمنا الدنيوية قد  
اصيبت « بالشلل والهزال » ، وغدت محصورة ، وبذلك يقجر القلب  
والخيال غشائها بحثا - كما حدث مع فاوست - عن التمتع في هذه  
الدنيا .

### لو كانت لي أنف في عدد النجوم لتنازلت عنها جميعا لمقيستو

وربما حدث ذلك على طريقة روسو ووردزورث وشيللي ، أي  
كمود الى الطبيعة ، الى عالم أكثر انصافا وحرية وشفقة .



عندما يكون الحب نورا لا يعرف الخطأ  
والفرحة هى ملاذه .

وربما تحقق ذلك فى البحث عن الماضى الذى لم يكن حاضرا قط ،  
وعن المجد الذى عرفته اليونان .

التي تشيدت وتأسست

بعيدا عن أوصاب الحرب

فدعامتها بحر بلورى

من الفكر وخلوده

وربما كان تطلعا الى عصور الايمان كعصر الوردة القوطية :

نامت المصور الوسطى فوق فراش مرمرى

نوما رقيقا هنيئا . فهي لم تعرف المحنة

التي اندلعت وحطمت

القبلة الزرقاء الهشة

\*\*\*

وبعد ان انقضى كل شيء ، كان الموت جميلا

مثما كان العشب جميلا

فلم يفسده اطلاقا العالم

بالسنة نيرانه البطيئة الزحف

لن يرى الناس منظر التاج والذلىء

التي زينت اورشليم فى عز الظهيرة

على أن الموضوع ليس بالذات ما يجعل الشعر رومانتيكيا  
فى اى وقت . فما جعل أشعار القرون الوسطى تبدو رومانتيكية ، ليس  
خرافات وسحرة الأدب الكلتى وبطولات التراث الجرمانى أو سحر  
الحكايات الشرقية . ولكن هذا يرجع الى طريقة الاستفادة بهذه  
القصص . ونحن لا نعرف كيف بدت هذه الحكايات فى نظر مؤلفيها  
الأصليين ومتذوقيها الأصليين من كلتيين وجرمانيين وشرقيين . ولا شك

انها اثارته دهشتهم ، ولكن لعلها قد بدت أساسا محتملة التصديق في نظرهم . وتعتمد الرومانس الأصلية على التباين الواعى مع العقل . وما اضى الطرفاة على الرومانس الوسيطة ليس عكسها حياة العصر وفكره الجاد ، ولكن الأمر على عكس ذلك . فهي تمثل أحلام الناس . ان هذا - فيما اعتقد - هو جوهر كلمة « رومانتيكى » ، كما نستعملها في معرض كلامنا عن العصور العظيمة وشعرائها العظام ، وعن التباين الواعى بين ما يتصوره القلب والخيال - وما يشيران علينا باتباعه ، وبين العقل . ولا يقصد بذلك عقل العلم الذى يفكر في الموضوع ويهتدى الى اقتناع خاص ، ولكنه العقل بمعنى ما يراه معقولا المجتمع الذى يحيا فيه الانسان . والقديس بولس مسيحى رومانتيكى ، لأنه أدرك ، مثل قلائل من اقرانه الرسل - فيما يحتمل - المغامرة الخطرة التى أقدم عليها . اذ عرف أن صلب المسيح قد بدا لليهود لعنة ، ولل يونانيين حجر عثرة ، وأهم ما جعل الترائيل المسيحية الوسيطة تتصف بالرومانتيكية هو أسلوبها الواقعى المحدود ، فى الدعوى الى العقيدة الدينية ، ولقتها العذبة الرنين ، بالإضافة الى طابع المضمون الهائل لهذه العقائد ، الذى يعلو على كل عقل . وتبدو رموز الوعاء المقدس ( الجريل ) كالدرع والسيف ، والملك الصياد المجروح - لو اننى صدقت المس ويستون - كاملة التحديد بالقدر الكافى فى شعائر خصبة وبدت فى نظر الشعراء الرومانتيكيين فى القرون الوسطى ذات معان غيبية دالة على أشياء لا تقبل التفسير ، وقاموا بتضمينها فى تعابيرهم عن المثل التى تتجاوز كل حدود عقلانية : المثل الدنيوية والدنيوية . مثل الشرف والحب ، والوداعة والورع . وفى عهد الاحياء الرومانتيكى ، ظهر على النحو نفسه تسام واع على العقل عند وردزورث .

### الاحساس السامى

بشيء أشد عمقا فى امتزاجه

يحيا فى نور الشموس الغاربة

والمحيطات الشاسعة والهواء النابض بالحياة

وزرقاة السماء ، وعقل الانسان .

ان الشاعر الرومانتيكى الذى يقوم باعادة احياء الفروسية الوسيطة أو الكاثوليكية ، يعرف انه يحلم ، وان كان الحلم يبدو فى نظر صاحبه

مؤلفا من عناصر قيمة أبدية . وإذا كان من العسير اعتبار شيللى في بعض الأحيان ، رغم حرارة شعره وموسيقاه ، من الرومانتيكيين ، بنفس المعنى الذي نفقسه عندما نصف وردزورث وكولريديج وكيثس وبوريس بذلك ، فإن هذا لا يرجع الى كونه من الواقعيين كما ظن « كراب » ، ولكن الأمر على العكس ، لأنه كان يفتقر الى أى ادراك للواقع ، ولا يشعر بأى وعى واضح محدد للتباين بين ما هو كائن وبين ما يحلمه ويرغبه وكل ما يستطيع أن يفعله هو التعبير عنه في لغة شجية موسيقية فحسب . اذ كان الرومانتيكى الكبير يعرف أنه يحيا بالايمان ، لا بالعقل .

## مؤلم

### الرومانتيكية والكلاسيكية

أود أن أبين أننا سائرون تجاه إعادة احياء للكلاسيكية ، بعد أن أمضينا مائة سنة في الرومانتيكية ، وسوف تكون « القريحة » هي السلاح المميز لهذه الروح الكلاسيكية الجديدة عندما تفصح عن نفسها . من هذا يتبين اننى أرى تفوق القريحة . ولا يقصد بذلك التفوق بوجه عام أو المطلق ، لأن هذا سيكون هراء واضحا ، ولكن التفوق هنا بنفس المعنى الذى تعنيه كلمة خير في الاخلاقيات التجريبية ، أى خير بالنسبة لشيء ما ، وكذلك متفوق بالنسبة لشيء ما . سوف أحاول اذن اثبات أمرين : أولا - ان الاحياء الكلاسيكي آت . وثانيا - ستكون القريحة متفوقة على الخيال ، في الغايات التى تسعى اليها .

أصبحت كلمتا « خيال » و « قريحة » من الكلمات الدارجة ، حتى أصبحنا نعتقد انهما كانتا موجودتين دائما في اللغة . أما تاريخهما فكلمتين مختلفتى المدلول في مفردات اللغة ، فقصر نسبيا . بطبيعة الحال - تعنى الكلمتان في الأصل نفس المعنى . وأول من بدأ التفرقة بينهما هم كتاب الجماليات الألمان في القرن الثامن عشر .

وأعرف أننى أقدم على فعل خطير عندما استعمل كلمتى

---

من ص ١١٣ - ص ١٤٠ من كتاب Speculation

« كلاسيكى » و « رومانتيكى » ، لأنهما تمثلان خمسة أو ستة أنواع مختلفة من النقائص . فبينما قد استعملهما بمعنى ما ، فانك قد تفسرهما بمعنى مختلف .



وأفضل سبيل للفوص في تعريفى الصحيح للمصطلحين هو البدء من مجموعة من الناس ممن أظهروا استعدادا للعراك من أجلهما . فانت لن تصادف في موقفهما أى غموض ( وان كان بعض الناس يتبعون الاتجاه الممقوت للمندوقين على الطريقة الكاثوليكية الذين يقولون أنهم يعشقون الاتجاهين على السواء ) .

منذ سنة تقريبا ، ألقى رجل يدعى فوشوا - على ما أظن - محاضرة في مسرح الأوديون عن راسين ، وذكر خلالها بعض ملاحظات منفرة ، عن بلادة راسين وافتقاره الى الابتكار ، وتسبب ذلك في حدوث شغب على التو . وحدث عراك في دار المسرح ، وقبض على عديد من الناس ، وسجنوا . وألقيت المحاضرات الباقية من السلسلة بحضور مئات من أفراد الشرطة والمخبرين الذين انتشروا في سائر الأنحاء . كان سر مقاطعة هؤلاء الناس للمحاضر هو عمق تفلغل المثل الأعلى الكلاسيكى في نفوسهم ، وعظم تقديرهم لشخصية راسين الكلاسيكية العظيمة . ان هذا هو ما أدعوه بالاهتمام الحى الحق بالأدب . فلقد بدت الرومانتيكية لهم كما لو كانت مرضا رهيبا ، برأت منه فرنسا ، او كادت .

وما زاد موقفهم تعقيدا ، هو أن الرومانتيكية هى التى صنعت ثورتهم ، ولما كانوا قد أصبحوا يبغضون الثورة ، فقد شعروا بالملق تجاه الرومانتيكية .

اننى لا أعتذر هنا عن اقحام السياسة . فشمعة ترابط بين الرومانتيكية في انجلترا وفرنسا ، وبين بعض نظرات سياسية معينة . ويساعد الرجوع الى أى مثل ملموس يبين كيفية تحقيق أية نظرية من الناحية العملية ، على الحصول على أفضل تعريف لها .

ما المبدأ الإيجابى الكامن وراء كل المبادئ الأخرى لما حدث سنة ١٧٨٩ ؟ . وأنا أتحدث هنا عن الثورة من ناحية كونها فكرة ، وسأفوضى عن الأسباب المادية فهى لا تنتج غير الآثار المادية . ولقد نجحت الأفكار في تحطيم الحواجز التى كان يتوقع مقاومتها لهذه

الفوى ، أو توجيهها لها . ان هذه هى الحقيقة دائما — فيما يبدو — وراء النفيرات الناجحة . فالطبعة صاحبة النفوذ ، لا تعهر ، الا عندما نعلم ايمانها بنفسها ، وعندما نعلم فى اعماقها الافكار التى تعمل ضدها .

لم تكن هذه الأفكار « حقوق الانسان » — اذ كان هذا الشعور مجرد صيحة حرب ناجحة عمليا . ان ما ساعد على خلق الحماسة ، وجعل من الثورة ديناً جديداً من الناحية العملية ، هو شيء أكثر ايجابية من ذلك . فلقد نضمت فكرة الحرية فى نفوس الناس من تنسى الطبقات ، حتى أولئك الذين كانوا معرضين للضياع بسببها . ولابد ان تكون هناك فترة ما قد يسهل اعتمادهم بان شيئاً ايجابياً ما سيتولد من شيء سلبي بالضرورة مثل هذه الفكرة . نعم لقد كانت هناك فكرة ما ، وهنا أصل الى تعريفى للرومانتيكية . فلقد عرفهم روسو أن الانسان خير بطورته ، وان القوانين والمعادن الرديئة وحدها ، هى التى قيدته ، ارفعوا كل هذه القيود ، عندئذ تسنح الفرصة لكى تفصح الامكانيات اللامتناهية فى الانسان عن نفسها . ان هذا هو ما دفعهم الى الاعتقاد بأن شيئاً ايجابياً ، قد ينبعث من الفوضى . وهذا هو ما خلق التحمس الدينى . هنا أصل كل رومانتيكية . فالانسان الفرد مستودع لامكانيات لا نهاية لها . واذا أنت استطعت اعادة تنظيم المجتمع بالقضاء على قوى البغى ستسنىح الفرصة حينئذ لتحقيق هذه الامكانيات ، وبذلك يتحقق التقدم .

من الميسور تعريف الكلاسيكية كمقابل مباشر لهذه الحالة . فالانسان حيوان يتميز بثبات وتحديد غير عادى ، مما يجعل طبيعته تبدو ثابتة بصورة مطلقة . ومن غير المستطاع انتزاع أى شيء وقور منه الا بالاعتماد على التقاليد والتنظيم .

وتزعزعت هذه النظرية قليلا على عهد داروين . ولعلك تذكر افتراضه الذى عرف عنه والقاتل بظهور الأنواع الى حيز الوجود نتيجة للتأثير المتصاعد لبعض تنوعات صغيرة . وسمح هذا الافتراض على ما يبدو بتصور حدوث تقدم فى المستقبل . على أنه فى الوقت الحالى ، قد استطاع الافتراض المضاد أن يشق طريقه فى صورة نظرية « دى فريس » فى الطفرة ، وقوله ان كل نوع جديد يظهر الى الوجود ، لا بالتدرج نتيجة لتجمع خطوات صغيرة ، بل على حين غرة فى شكل قفزة ، على غرار ما يحدث فى الألعاب الرياضية ، وبمجرد ظهور هذا

النوع ، فانه سيستمر في صورة محددة مطلقة . لقد يسر لى هذا  
الرأى جعل النظرة الكلاسيكية تبدو بمظهر النظرية المعتمدة على  
أساس علمى .

هاتان اذن هما النظرتان باختصار . الأولى ترى الانسان خيرا  
في أصله ، والظروف أفسدته . والأخرى تراه قاصرا بطبعه ، وما يهذه  
ويحوّله الى شئ وقور هو النظام والتقاليد . وبذلك تبدو الطبيعة  
البشرية في نظر أحد المعسكرين أشبه ببئر ، وتبدو في نظر المعسكر الآخر  
مثل دلو . والنظرة التى تتصور الانسان كبئر ، ومستودع للامكانيات  
كافة ، اسميها بالرومانتيكية ، أما تلك التى تراه كمخلوق محدود متناهد  
للفانية ، فادعوها بالكلاسيكية .

علينا أن نلاحظ هنا أن الكنيسة كانت دائمة الاتباع للنظرة  
الكلاسيكية منذ هزيمة الفلاغوسيين « القائلين بانكار الخطيئة ، وحرية  
الارادة » ، واتباع العقيدة الكلاسيكية الأكثر صحة التى تعترف بالخطيئة  
الأزلية .

وقد يكون من الخطأ القول بمماثلة النظرة الكلاسيكية للنظرة  
المادية . بل على العكس انها متماثلة بصورة مطلقة مع الاتجاه الدينى  
المألوف . وأستطيع أن أعبر عنها على الوجه التالى : الاعتقاد في وجود  
اله من مظاهر الطبيعة الثابتة في الانسان . ويلزم أن يكون هذا الجانب  
ثابتا وصحيحا في نظر الجميع ، كالاقتقاد في وجود المادة والعالم  
الموضوعى سواء بسواء ، فهو مماثل للشهوة وغريزة الجنس وغير ذلك  
من الخصائص الثابتة الأخرى . ولقد أمكن في بعض الأحيان ، اعتمادا  
على القوة أو البلاغة ، قمع هذه الفرائز - في فلورنسا في عهد  
سافونارولا ، وفي جنيف في عهد كالفان ، وفي انجلترا عندما قاوم الحزب  
البرلمانى شارل الأول . والنتيجة المحتومة لمثل هذا الاجراء هى انفجار  
الفرائز المكبوتة وانحرافها على نحو شاذ . والأمر بالمثل بالنسبة للدين .  
اذ سوف تتعرض فرائزك الطبيعية ، من انر أى اتجاه عقلانى منحرف ،  
للقمع ، وتتحول الى واحد من اللاراديين . وكما هو الحال في الفرائز  
الأخرى ، تعرف الطبيعة كيف تنتقم . فلا بد أن تنطلق في اتجاه آخر  
الفرائز التى تصادف أصبح منفذ لها وانسبه في الدين . وسيدفعك عدم  
إيمانك بالله الى الاعتقاد بأن الانسان اله ، واذا كنت لا تؤمن بالآخرة  
ستتجه الى الاعتقاد بوجود آخرة أخرى على الأرض ، وبعبارة أخرى ،

فإنك ستنتجها انجاءها رومانتيكية . وهكذا تتشتت النظرات التي تعد صحيحة في مجالها المناسب ، وتنحرف ، وتزيف ، وتحجب المعالم الواضحة للتجربة الانسانية . ان هذا اشبه بسكب وعاء من المولاس على مائدة الطعام . بذلك تكون الرومانتيكية - وهذا أفضل تعريف تستطيع أن أقوله عنها - عبارة عن دين مسكوب .

على أن اتفادى صعوبة تحديد ما أعنيه بالضبط بالطابعين الرومانتيكي والكلاسيكي في الشعر ، مكتفيا بالقول بأنهما يعبران انعكاسا في الشعر لما يتمخض عن مثل هاتين النظرتين الى الكون والانسان . فما دام الرومانتيكي يعتقد أن الانسان لامتناه ، لذا يتحتم أن يتحدث دائما عن اللامتناهى ، ولما كان هناك تباين مرير على الدوام بين ما تعتقد أنك قادر على أدائه ، وما يفعله الانسان بالفعل ، من هنا تنزع الرومانتيكية في مراحلها الأخيرة الى الاكتئاب . والواقع أنني لا أستطيع الذهاب الى أبعد من القول بأنها انعكاس لهذين المزاجين ، والاشارة الى امثلة للروحين المختلفين . فمن ناحية ، يمكن أن أختار شخصيات متنوعة كهوراس وأغلب الاليزابيثيين وأدب العصر الأغسطى ، ومن ناحية أخرى ، هناك لامارتين وهوجو وأجزاء من كيتس وكولريديج وبايرون وشيللى وسوينبرن .

وانا أعرف جيدا ان الناس عندما يفكرون في الكلاسيكي والرومانتيكي في الشعر ، يتبادر الى ذهنهم على الفور التباين بين راسين وشكسبير على سبيل المثال . وانا لا أقصد ذلك . فالحد الفاصل الذي انوى اتبعه ، يبتعد قليلا عن المنتصف الحقيقي ، وأما أن راسين يقف في الطرف الأبعد للكلاسيكية ، فأمر أقره ، ولكنك اذا وصفت شكسبير بالرومانتيكي ، كان معنى ذلك اتباعك لتعريف مختلف عن التعريف الذي ذكرته . فأنت تعتقد أن الاختلاف بين الكلاسيكي والرومانتيكي هو مجرد اختلاف بين التقيد والتدفق . وربما شاركت نيته في قوله بوجود نوعين من الكلاسيكية : الثابتة والمتحركة . وشكسبير مثل للكلاسيكية المتحركة .

ما أعنيه بالكلاسيكية في الشعر اذن هو وجود تحفظ (\*) على الدوام حتى في أكثر التحليلات خيالية . فلن ينسى الشاعر الكلاسيكي اطلاقا

---

(\*) أو « فرامل » على حد قول الكاتب .



هذا التناهي ، وهذه الحدود التي تحد الانسان ، ويذكر دائما امتزاجه بالأرض وربما قفز ، ولكنه يرجع الى موضعه ثانية ، ولن يطير فوق موجات الأثير .

ربما جاز لك القول - لو شئت - بتبلور الاتجاه الرومانتيكي في الشعر ، على ما يبدو ، حول مجازات النحليق . فهو جو دائم الطيران والقفز فوق الهاوية ، والتحليق في اثير الأبدية . عنده كلمة لا متناهي بين كل سطر وسطر .

ولا تلرّجج في الاتجاه الكلاسيكي على الاطلاق تجاه المدم اللامتناهي . وانت قد تذكر شيئا مغالى فيه ، يتخطى الحدود ، التي تعتقد تقيد الانسان بها ، وان كان سيظهر في النهاية على الدوام ، بطريقة ما ، انطباع دال على وقوفك خارج ما تتحدث عنه ، وبأنك لا تؤمن به ، وتعرضه واعيا من قبيل البلاغة والفصاحة . فأنت لن تتورط دون تبصر في جو عالم بعيد عن الحقيقة ، أو في جو بعيد التخلخل يتعذر على الانسان التنفس فيه مدة طويلة ، لأنك دائم الايمان بفكرة وجود حد . فالاختلاف اذن اختلاف في البعد والطبقة التي تستطيع الارتفاع اليها . وانت في الشعر الرومانتيكي تلتزم طبقة معينة من البلاغة ، باعتبار الانسان ميالا الى حد ما الى التسامي والتسامخ . وهذا هو ما تراه عند هوجو أو سوينبرن . وفي رد الفعل الكلاسيكي الآتي ، سيبدو هذا الاتجاه مخطئا كل الخطأ . وأستطيع ان استشهد بأنشودة من « سيمبلين » ( لشكسبير ) تبدأ بعبارة « لا تخشى مرة أخرى حرارة الشمس » ، للدلالة على الرأي المقابل ، أي للشعر المكتوب بروح كلاسيكية صميمة ، ولقد استشهدت بها من قبيل المثال فحسب ، فأنا لا أقصد اثبات اتباعي لما أقوله هنا . ولنتمعن في البيتين الآخيرين :

لابد أن يتحول الى تراب

اصحاب الوجوه البراقة

من صبيبة وفتيات

ولا فارق بينهم في ذلك وبين كناسي المداخن

ان احدا من الرومانتيكيين لن يكتب كلاما ممائلا لذلك على الاطلاق . والحق ان الرومانتيكية راسخة القدم ، ولا يبدو مثل هذا الكلام

مقبولا في نظرها ، الى حد ان بعض الناس قد قالوا ان هذين البيتين منتحلان على الانشودة الأصلية .

واذا تفاضينا عن التورية ، فان الشيء الوحيد الذى يبدو كلاسيكيا في اعتقادي في الأبيات السابق ذكرها هو كلمة « صبية » ، فلن يختار المحدثون من رومانتيكينا مثل هذه الكلمة ، ولكنهم سيقولون شبابا ذا وجوه براقة ، وبذلك تعلق طبقة الكلام نعمتين على أقل تقدير .

أود الآن ذكر الأسباب التى جعلتنى أعتقد أننا قد أصبحنا نتقرب من نهاية الحركة الرومانتيكية .

ويرجع السبب الأول الى طبيعة أى تقليد ، أو عادة في الفن . فثمة تشابه بين أى تقليد معين في الفن ، أو اتجاه ، وبين أية ظاهرة أخرى في الحياة العضوية . ان كل تقليد يشيخ ثم يتعرض للفساد ، ويعيش فترة محددة ، ثم يموت حتما . فهو يستنفد كل ما لديه بمجرد عزف كل النغمات المتوقعة صدورها منه . وفضلا عن ذلك ، فان ازهى عصورها هو أبكرها . اذ يستنفد أول فنان عظيم في كل مجال من النشاط الفنى كل ما فيه ، بعد أن يجنى أينع ثمار منه . ويبدو لى انه قد تم الوصول الى عهد الاستنزاف في الرومانتيكية .

\*\*\*

عندما قلت انى امقت الرومانتيكيين ، فانى أفصل بين شيئين : جانبهم الذى يتشابهون فيه مع كل عظماء الشعراء ، والجانب الذى يختلفون فيه ، ويضفى عليهم الطابع الذى جعلهم رومانتيكيين . ان هذا العنصر الضئيل هو الذى يحدد روح أى قرن ، وهو وان كان يحدث انارة لدى المعاصرين له ، الا أنه يغيظ الجيل التالى . وعلى وجه الدقة، كانت خاصصة بوب التى أعجبت أصدقاءه هى التى تبدو لنا ممقوثة . على انه كان بوسع أى انسان التنبؤ بقرب حدوث التغير ، قبل ان يشعر به الرومانتيكيون . والظاهر أننا نمر بنفس الموقف الآن . فأنا أعتقد في ازدياد نسبة الناس الذين أصبحوا ببساطة غير قادرين على تحمل سوينبرن .

عندما أقول بقرب حدوث احياء كلاسيكى آخر ، فلا يعنى هذا اننى أتوقع بالضرورة العودة الى « بوب » . ان كل ما أقصده هو اعتبار الآن أنسب وقت لحدوث مثل هذا الاحياء . فلو ظهر أناس

وتوافرت لهم القدرة الضرورية ، سيحدث شيء نابض بالحياة . وبغيرهم لن نصادف غير شكلية وأشياء مثل بوب . وربما نعذر علينا التعرف عليها ككلاسيكية عندما تجيء . فبالرغم من أنها ستتصف بالكلاسيكية إلا أنها ستبدو مختلفة بعد مرورها خلال عصر رومانتىكى . ولنذكر مثلا مشابها . فانا اذكر شعورى بشدة الدهشة عند اطلاقى على الانجاء التالى للحركة الانطباعية وعندما اطلعت على تبرير « موريس ديس » لذلك ، وقوله انهم يعتبرون أنفسهم كلاسيكيين بمعنى أنهم يحاولون فرض نفس النظام على نفس السيل من المادة الجديدة التى جاءت بها الحركة الانطباعية ، وانئى كانت موجودة فى المواد الأكثر تحديدا فى التصوير من قبل .

ثمة شيء فى حاجة الى توضيح الآن ، قبل أن أستمّر فى برهانى . فبالرغم من أن الرومانتيكية قد ماتت بالفعل ، إلا أن الاتجاه النقدى الذى ناسبها مازال مستمرا فى وجوده . ولزيادة توضيح ذلك أقول أن لكل نوع من الشعر ، اتجاهها تدوقيا منازرا ، أى اننا نطالب فى العصر الرومانتيكى الشعر بخصائص معينة ، ونطالب فى العصر الكلاسيكى بخصائص أخرى . وأستطيع القول بأن هذه الاتجاه التدوقى قد دام أطول من الأصل الذى تسبب فى ظهوره . ولكن ، ورغم تعرض التقليد الرومانتيكى للضمور ، إلا أن الاتجاه النقدى للعقل الذى يطالب بخصائص رومانتيكية فى الشعر مازال حيا . ومن هنا لن يستطيع سوى قلائل من الناس تحمل أى اشعار كلاسيكية جيدة لو قدر لها أن تكتب فى الغد .

اننى اعترض حتى على أفضل صورة للرومانتيكية ، وأعرض أكثر من ذلك على سلبية التدوق ، وعلى الرخاوة ، التى لا تعترف بوجود قصيدة اللهم إلا اذا جنحت الى العويل والنواح على شيء من الأشياء . ويخطر ببالي دائما فى هذا المقام البيت الأخير من قصيدة جون وبستر الذى ينتهى بمطلب أؤيده من كل قلبى : « كفى ولولة ، وارجل » لقد ساءت الأحوال الآن الى حد أن أية قصيدة رصينة صلبة العود أو كلاسيكية صميمة لم تعد شعرا على الاطلاق فكّم عدد الناس الذين يستطيعون وضع أيديهم على قلوبهم والاعتراف بحبهم لهوراس أو بوب ؟ فهم يشعرون بنوع من القشعريرة عندما يقرأون قصائدهم .

وتبدو صلابة العود التى يشعرون بها فى الكلاسيكيات منفرة لهم نفورا مطلقا . وليس الشعر غير المندى شعرا على الاطلاق . فهم

لا يستطيعون ادراك أن الوصف الدقيق موضوع مشروع في الشعر .  
ويعنى الشعر عندهم دائما انتاج بعض الانفعالات ، وتجميعها حول  
كلمة لا متناهى .

وينتظر أغلب الناس من الشعر أن ينقلهم الى ما وراء شيء ما . .  
وربما بدا لهم الشعر المقصور على أحوال الدنيا والمحدد ( وعند كيتس  
الكثير من هذا النوع ) أدبا ممتازا وصنعة ممتازة ، ولكنه ليس  
بشعر . نعم لقد لوثتنا الرومانتيكية الى حد كبير ، حتى أصبحنا ننكر  
اسمى الأشياء ما لم تكن مشوبة بمسحة من الغموض تتخللها .

والنور الذى يظهر فى الكلاسيكية هو دائما نور النهار المألوف .  
فهى لا تعرف النور الذى لم يعرف فى بر أو بحر ، وتمثل دائما الانسانية  
بمعنى الكلمة ، ولا تعرف المغالاة ، فالإنسان دائما انسان ، وليس الها على  
الاطلاق .

على أن النتيجة المفزعة للرومانتيكية هى أنك اذا اعتدت على هذا  
النور الغريب ، فانك لن تعرف كيف تحيا بدونه ، فمفعوله أشبه  
بمخدر .

ثمة ميل عام الى الاعتقاد بأن الشعر لا يعنى شيئا آخر غير التعبير  
عما لم يشبع من المشاعر . فالناس يتساءلون : « ولكن كيف يمكنك  
الحصول على شعر بلا عاطفة ؟ » . فأنت ترى أن أى مشهد طبيعى قد  
أصبح يزعجهم . وربما بدا الاحياء الكلاسيكى فى نظرهم كمشهد صحراء  
جرداء ، وموت الشعر كما يتصورونه . وكل ما سيحدثه هذا الاحياء هو  
ملء الفجوة التى تربت على موته . أما لماذا تتصف هذه الروح  
الكلاسيكية الصلبة العود بضرورتها المشروعة الموجبة ، التى تساعدنا على  
التعبير عن نفسها فى الشعر ، فمسألة تبدو غير قابلة للتصور عندهم .  
وأما ماهية هذه الحاجة الموجبة فسأبينها فيما بعد . انها نابعة من  
وجود خاصة أخرى - ليست الانفعال الناجم - وتعد أصل الامتياز  
فى الشعر . وقبل أن انتقل اليها ، فأننى سأعنى بالكلام عن ناحية سالبة  
ومسألة نظرية تتركز حول التحامل الذى يعوق فهم الشعر الكلاسيكى ،  
والكامن فى الحق وراء هذا الاحجام .

انه اعتراض يرجع فى آخر الأمر - كما اعتقد - الى ميتافيزيقية  
رديئة فى الفن تتمثل فى عدم الرضا عن الاعتراف بوجود جمال ما لم يقم  
فيه اللامتناهى بطريقة من الطرق .

وأستطيع الاستشهاد لاثبات ما أقول ، وعلى سبيل المثال لهذا النوع من الاتجاه الذى تردد صداه ، ما جاء فى الفصول الشهيرة من كتاب راسكين (\*) . ولابد من أن أذكر هنا على سبيل الاستطراد أننى استعمل هذه الكلمة ( الخيال ) بلا تحيز للمناقشة الأخرى التى سأنهى بها البحث . واننى استعمل الكلمة هنا ، لأنها كلمة راسكين . وكل ما يهمنى الآن هو الاتجاه الكامن وراءها الذى أعتقد أنه رومانتيكى .

« الخيال لا يمكن أن يكون الا جادا . فهو يرى بعيداً للغاية ، ونظرته سوداوية وقورة جادة ، نادرا ما تبدو باسممة . هناك شيء ما فى قلب كل شيء ، لو استطعنا الاهتداء اليه ، لن نشعر بالميل الى الضحك منه ... ان أولئك الذين استطاعوا النفاذ فى أعماق الأشياء ، وراوا أعماقهم السوداوية يمثلون بمشاعر مركزة وبرقة التعاطف » ( الجزء الثالث - الفصل الثالث ٩ ) .

« فى كل كلمة يطرحها العقل المتخيل ، تباد خفى من المصانى المفزعة ، المشوبة بالفموض ، وغير المكتملة الافصح عن نفسها . فلربما كان من كتبها قد رأى بوضوح الأشياء الكامنة وراءها ، ولكنه لم يشعر بالصبر الذى يساعده على شرح الدقائق . ولو اننا آثرنا التركيز عليها ، وتتبعنا آثارها ، فانها ستسوقنا دائما بأمان الى مملكة النفس حيث تنبعث كل الطرق والسبل المؤدية الى أبعد شواطئها » ( الجزء الثالث - الفصل الثالث ٥ ) .

الواقع أن فعل الحكم قد نبع من الفطرة فى كل هذه الأمور ، فهو شيء لا يستطيع تحديده على الإطلاق ، أى أقرب الى ما يفعله متلدوقو الشاى . ولكنك مرغم على الكلام ، واللغة الوحيدة التى تستطيع استعمالها فى هذه الناحية هى لغة القياس . ولا وجود عندى لأى طينة مادية أستطيع أن أشكلها بالشكل المطلوب ، وكل ما هو متوافر لنا لهذه النهاية ، بدلا من هذه الطينة المادية ، نوع من الطينة المعنوية ، فى صورة مجازات تتحور انى شكل نظريات جمالية وبلاغية . والجمع بين هذه الأشياء ، رغم توتر تعبيره عن الحدس الذى لا يقبل التحديد بالضرورة ، الا انه قادر على تزويدنا بالتشبيه الوافى الذى يساعدنا على رؤية ما كان والتعرف اليه شريطة أن تكون قد مررت بموقف مماثل .

وهكذا يتضح كيف نقلت عبارات راسكين لى ذوقه بوضوح فى هذا الموضوع . اذ أصبحت ادرك بوضوح اعتقاده بأن أفضل شعر هو ما اتصف بالجدية . وهذا اتجاه طبيعى بالنسبة لآى انسان عاش فى العصر الرومانتيكى ، ولكنه لا يقتنع بالقول بأنه يفضل هذا النوع من الشعر . فهو يريد أن يستخلص رأيه ، كما كان يفعل أستاذه كولربدج من بعض مبادئ محددة يمكن العثور عليها فى الميتافيزيقا .

هنا الملائد الأخير لهذا الاتجاه الرومانتيكى . فلقد أثبت أنه ليس اتجاهها ، ولكنه شيء مستخلص من مبدأ محدد فى النظر الى الكون .

ولنعد الى راسكين واعتراضه على كل ما افتقر الى الجدية . يبدو لى أن هذا الكلام قد تضمن جماليات ميتافيزيقية رديئة . ففيه تصادف الميتافيزيقا التى تقحم اللامتناهى على الدوام عند تعريف الجمال أو طبيعة الفن . ولقد قام الجماليون الرومانتيكيون — وبخاصة فى ألمانيا أول بلد ظهرت فيه جماليات ورومانتيكية — بمضاهة كل جمال بانطباعات اللامتناهى اعتمادا على مماثلة وجودنا للروح المطلقة . فلدينا فى أضال ذرة من الجمال حدس شامل بالعالم بأسره . ويشابه كل فنان فيلسوفا مؤمنا بمذهب وحدة الوجود .

أصبح واضحا فى نظر كل من يؤمن بهذا النوع من النظريات ، تعدل انتفاء أى شعر يلتزم بالحدود ، الى أسمى نوع من الشعر . اذ يبدو ذلك تناقضا لفظيا فى نظرهم . وكما يحدث فى الميتافيزيقا ، عندما تضطر الى الانحياز الى فكرة ما فى آخر المطاف ، يتحتم على أن أدحض هذا الاعتقاد .

هنا يجيء جدل مضجر ، ولكنه ضرورى لغايتى . وينبغى أن أتجنب عند التحدث من فكرة الجمال سقطتين . فمن ناحية هناك نظرة كلاسيكية قديمة يفترض تعريفها للجمال بالشئ المتوافق مع معايير وأشكال محددة معينة . ومن ناحية أخرى ، هناك النظرة الرومانتيكية التى تقحم اللامتناهى . وعلى أن اهتدى الى ميتافيزيقا تتوسط هاتين النظريتين تمكنى من اثبات عدم احتواء الشعر « الكلاسيكى الجديد » من النوع الذى أشرت إليه ، على أى تناقض فى الألفاظ . فمن الضرورى أن أثبت أن الجمال موجود حتى فى الأشياء الصغيرة التافهة .

ان أعظم هدف هو الوصف المتميز بدقته وتحديدده ، وأول شيء هو الاعتراف بمدى صعوبة تحقيق ذلك ، فالأمر هنا لا يعتمد على مجرد العناية والحرص ، لأن عليك أن تستعمل اللغة ، واللغة بطبيعتها شيء شائع مشترك ، بمعنى أنها لا يمكن أن تعبر عن الشيء بالضبط ، ولكنها تعبر عن شيء وسط ، أى عن شيء مشترك بينى وبينك وبين الجميع . على أن كل انسان يختلف فى نظره اختلافا ضئيلا ، ولكي يدرك ما يرى بوضوح ودقة ، عليه أن يصارع اللغة صراعا عنيفا ، سواء أكانت كلمات أو تقنية أى فن آخر . واللغة بطبيعتها الخاصة وتقاليدها وأفكارها المشتركة ، ولن يمكنك تسخير اللغة لغايتك ، الا بواسطة جهد مركز للعقل . اننى أعتقد دائما بإمكان تمثيل العنصر الأساسى الكامن وراء كل الفنون بالتشبيه الآتى : لعلك تعرف ما أقصده « بقوس المهندسين » . انه قطعة مسطحة من الخشب ، فيها كل أنواع الأقواس . واذا انتقيت أى انتقاءات مناسبة من هذه الأقواس ، أمكنك أن ترسم على وجه التقريب أى منحني تريد . ويبدو لى أن الفنان هو الانسان الذى لا يطبق بكل بساطة مثل هذا « التقريب » .

فهو يحصل على التقويس الصحيح لما يرى سواء أكان ذلك موضوعا أو فكرة فى ذهنه . هنا سوف أحور تشبيهى قليلا كي أحدد ما يدور فى ذهنه . افترض أن الوجود هو قطعة زبركية من الصلب ، فيها جميع أنواع التقويسات الموجودة بدلا من القطعة الخشبية سابقة الذكر . فى هذه الحالة يمكن تمثيل حالة العقل فى حالة توتره أو تركيزه، عندما يقوم بأبداع شيء له قيمته ، أثناء صراعه ضد عادات التقنية المتأصلة ، برجل يستعمل كل أصابعه لثنى الصلب وتغيير انحنائه الى الانحناء الصحيح المطلوب ، أى الى شيء مختلف عما يبدو عليه بطبيعته .

هنا اذن شيان ينبغى التفرقة بينهما ، أولا - ملكة رؤية الأشياء كما هى بالفعل ، بعيدا عن الصورة التقليدية التى تعودت أن تراها فيها . وهى قدرة نادرة الى حد الكفاية فى جميع حالات الوعي . وثانيا - حالة التركيز العقلى و « العصر » العقلى الذى يتطلبه التعبير الفعلى عما تراه . ومن المستطاع الحيلولة دون الوقوع فى المنحنيات التقليدية للتقنية المتأصلة ، اذا روعيت التفاصيل التى لا تنتهى وبدل الجهد لبلوغ التقويس الصحيح الذى تريده . واذا أمكنك الحصول على مثل هذا الاخلاص ، سيصبح فى وسعك ادراك الخاصة الأساسية للفن الجيد بغير تورط فى اللامتناهى أو أى كلام عن « الجدية » .

يمكننى الآن الاهتداء الى الخاصة الموجبة الأساسية للشعر ، التى تحقق الامتياز . ولا علاقة بينها وبين اللامتناهى أو الغيبات أو الانفعالات .

هذه اذن النقطة التى قصدها فى مناقشتى . فأنا اتنبأ بقدوم عصر من الشعر الكلاسيكى الراسخ الصلب العود . ولقد تعرضت للاعتراض الأول المبني على الجماليات الرومانتيكية الرديئة ، والقائل بتعذر الحصول على جوهر الشعر على الاطلاق فى مثل هذا الشعر الذى يستبعد اللامتناهى .

بعد محاولة تحديد هذه الخاصة الموجبة ، فاننى انتقل الى نهاية بحثى على هذا الوجه . أنك عندما تعثر على هذه الخاصة معروضة فى عالم الانفعال ، فانك تكون قد اعتمدت على « الخيال » ، أما فى الحالات التى تعثر فيها على هذه الخاصة معروضة فى تأمل الأشياء المتناهية ، فان ما اعتمدت عليه هو « القريحة » .



بقى على أن أبين كيف تصبح القريحة أداة ضرورية فى الشعر الكلاسيكى المتوقع . ومن المستطاع الاطلاع على الخاصة الموجبة التى تحدثت عنها ، فى أبسط صورها وأوضحها فى أشعار « البلاد » ، أى فما يماثل On Fair Kirkconnel Lea وان كان الشعر المميز الذى سنحصل عليه سيتصف بتهلله وصلابة عوده وبعده عن السذاجة وستعتمد الخاصة الموجبة فى هذه الحالة على القريحة بالضرورة .

والموضوع لا بهم لأن صفاته مساوية لصفات الموضوع التى تحصل عليها عند أشد الناس رومانتيكية .

وما يقرر الأمر ليس درجة الانفعال الناتج أو نوعه ، بل هذه الحقيقة الوحيدة فقط . هل هو ثمرة حماس حق ؟ هل تمثل الشاعر أى موضوع مرئى مدرك بالفعل أمامه واقفن به ؟ . وسيان اذا كان هذا الموضوع حذاء سيده أو السماء ونجومها .

ومبدعات « القريحة » ليست مجرد حلية تضاف للحديث العادى . فالحديث العادى محروم اساسا من الدقة . ومن المستطاع جعل هذا الحديث يتسم بالدقة اعتمادا على المجازات المستحدثة وحدها ، أى اعتمادا على القريحة .



أما في الحالات التي يكون فيها التشبيه ضروريا في كل جانب منه للوصف الدقيق ، بالمعنى الذي سبق شرحه لكلمة « دقيق » ، وينصب اعتراضك الأوحده على عدم جدية هذا النوع من « القريحة » في الأنر الذي يحدثه . هنا اعتقد أن الاعتراض لا قيمة له على الإطلاق . فإذا كان التشبيه مخلصا بالمعنى الدقيق ، وكان بأكمله ضروريا للحصول على « المنحنيات » الدقيقة للشعور ، أو الشيء الذي ترغب التعبير عنه . في هذه الحالة تكون قد بلغت أسمى شاعرية ، حتى لو كان الموضوع نافها أو كان الانفعال باللامتناهي بعيد المثال .

من العسير على الإطلاق استعمال أي مصطلحات لهذا النوع من الأشياء . فاية كلمة تستعملها ستصطبغ على الفور بالصبغة العاطفية . خذ على سبيل المثال كلمة « حيوى » عند كولريديج . أنها تستخدم بلا دقة عند شتى أنواع الناس الذين يتحدثون عن الفن للدلالة على شيء مبهم محاط بالغموض والخفاء . . . . . والواقع أن كلمة « حيوى » و « آلى » يبدوان نقيضين على نحو مماثل للتناقض بين خير وشر .

والأمر ليس على هذا النحو إطلاقا عند كولريديج ، الذي يستعمل الكلمة بطريقة محددة على خير وجه . والحقيقة على هذا النحو : المركب الآلى هو جملة أجزاءه ، وانت اذا رصصت الأجزاء جنبا الى جنب ستحصل على الكل . أما الحيوى أو العضوى فعبارة عن مجاز متفق عليه للدلالة على مركب من نوع مختلف ، فيه الأجزاء لا يمكن تسميتها بالعناصر ، لأن كل جزء يتعدل بوجود الجزء الآخر ، وكل جزء يمثل الكل الى حد ما . فرجل الكرسي ، في ذاتها ، ستظل دائما رجلا للكرسي . أما رجلى في ذاتها فلا يمكن أن تكون كذلك .

من هذا يتضح أن « الدهن » يتميز بقدرته على تمثيل المركبات من النوع الآلى ليس الا . فهو يستطيع انشاء أشكال هندسية ، والأشكال الهندسية بالضرورة أشياء ذات أجزاء منفصلة بعضها عن بعض . الدهن دائم التحليل ، ويضل سواء السبيل في حالة أي تركيبة عضوية . أن هذا هو السبب الذي جعل عمل الفنان يبدو محاطا بالغموض ، لأن الدهن غير قادر على تمثيله ، وهذه نتيجة ضرورية للطبيعة المميزة للدهن والغاية التي صنع من أجلها . ولا يعنى هذا تمرد أي تركيبة تصنعها على التعبير عنها . وكل ما هناك هو أنه طرحها بصورة محددة .

واستخلص برجسون كل هذه المعانى . فهى بمثابة الملامح الأساسية لفلسفته ، التى بنيت كلها على المعنى الواضح لهذه المركبات التى يسميها « بالسورة الحيوية » فى مقابل النوع الآخر الذى يدعو « بالامتداد المكاني » . ولا يستطيع الدهن تناول غير الكثرة الممتدة ، وعلينا الرجوع للحدس لادراك الزمان الحقيقى والسورة الحيوية .

وكما ذكرت من قبل ، كان راسكين على دراية بكل هذا ، وان كان لم يتوافر له مثل هذا الأساس الميتافيزيقى الذى كان سيساعده على الافصاح عما يعنيه بصورة محددة ، واسفر ذلك عن تعثره فى مجموعة من المجازات . ويستطيع أى عقل ذو خيال قوى الامساك بكل الأفكار الكامنة فى قصيدته أو صورته وتجميعها سويا فى نفس الوقت . وبوسعه اثناء تعامله مع احداها التعامل مع الأفكار الأخرى المرتبطة بها وتحويرها ، دون أن يغيب عن بصره اطلاقا ترابطها معا ، كحركة جسم الشعبان عندما يحرك كل أجزائه فى نفس الوقت ، مع قدرة ارادته على التحكم فى الحركات اللولبية التى تتبع سبلا متضادة .

لابد أن تنتهى الحركة الرومانتيكية ، لأن هذا هو حال الدنيا ، وربما اثار ذلك الأسف ، وأن كان لا مفر من وقوعه . فمن المحتم أن يتوقف كل عجب عن اثارة العجب .

اننى التزم الحذر هنا من كل عواقب لغة المجاز ، وان كانت قد عبرت على أى حال عن كل ما يتوقع من نتائج محتومة . وكل أديب يشير الدهشة ستنتهى بالضرورة اثارته للدهشة ، مثلما يفقد أى بلد عجب غرابته عندما يحيا فيه المرء . عليك أن تذكر كيف فقد الاثارة بيت الشعر الاليزابى : « آه يا أمريكا يا بلدى المكتشف حديثا » ، وتذكر ما كان يعنيه هذا البيت عند أصحابه ، وما يعنيه لنا . ان التعجب لا يظهر الا فى حالات النقلة من مرحلة لأخرى ، ولا يمكن أن يكون شيئا محددا ثابتا .

## ارثر لوفجوى

### فى التفرقة بين الرومانتيكيات

( يبدأ لوفجوى ببحث الروايات المضطربة المختلفة عن أصل الرومانتيكية وتعريفها . انظر الى النص الكامل لمقال لوفجوى للاطلاع على هذا الجانب القيم من مناقشته ) .

ما الذى يمكن فعله اذن لازالة أو للاقلال من هذا الاضطراب فى المصطلحات والأفكار ، الذى كان ومازال زهاء القرن موضع خذى لتاريخ الأدب والنقد ، فلن يصعب بيان وفرة ما فيه من أخطاء تاريخية ، وتشخيص عشوائى خطير ، للأمراض الأخلاقية والجمالية لعصرنا ؟ . . . . ثمة بحثان تاريخيان ممكنان ، لو تم انجازهما على خير وجه ، وبعناية أكثر مما حدث من قبل ، فانهما سيساعدان - فى اعتقادى - على تصفية التشويش الحالى ، كما سيساعدان فى نفس الوقت على تحقيق فهم أوضح للحركة العامة للفكر والعلاقات المنطقية والسيكلوجية بين الأحداث ، ومراحل الانتقال الأساسية فى الفكر والدوق الحديثين .

سوف يتشابه أحد الاجراءات المتبعة الى حد ما مع ما يفعله المحللون النفسانيون المعاصرون عند معالجة نوع معين من الاضطراب . فلقد ظهر امكان معالجة بعض الاخلالات العقلية ، أو تخفيفها ، بعد تنوير

PMLA XXXIX  
( ١٩٢٤ )

المريض عن أصل عقده المضنية ، يعنى بعد تمكينه من إعادة معرفة ما حدث ، اعتمادا على متداعيات الأفكار التي صاحبته . ويتمخض عن مثل هذا التحليل أحيانا ، إقامة فوارق في غاية الدقة . والأمر بالمثل في المسألة الحاضرة ، كما أعتقد . فربما كان من المفيد تتبع عملية التداعى التي مرت بها كلمة « رومانتيكية » حتى بلغت مثل هذا التباين المذهل ، وما ترتب عن ذلك من الاضطراب في المفهوم والمصدق - وبعبارة أخرى ، القيام بدراسة وافية للمصطلح من ناحية معناه . فمن النواحي المؤكدة القليلة عن الرومانتيكية ، ما يثيره اسمها من مشكلات من أعقد المشكلات الخاصة بأصل الكلمات ، وسحرها ، وأكثرها امتلاء بالعلم . وباختصار ، من بين مهام مؤرخ الأفكار عندما يظطلع ببحث الشيء ، أو الأشياء ، المسماة بالرومانتيكية ، أن يوضح - لو أمكن - بطريقة سيكلوجية مفهومة ، كيفية انطواء مثل هذه الظواهر المتعددة المتباينة تحت اسم واحد . وأننى متيقن من نجاح مثل هذا التحليل في اطلاعنا على قدر كبير من الاضطراب اللفظي . الخالص ، الذى كان له تأثير فعال على حركة الفكر في القرن والرابع الماضيين ، وستساعد أماطة اللثام على تجنب هذه الاضطرابات .

على أن الجانب الأكبر من البحث سوف يكون من الناحية العملية غير منفصل عن شيء آخر يعد العلاج الذى أود بهذه المناسبة أن أوصى به بصفة خاصة . والخطوة الأولى في هذه الطريقة الثانية لعلاج الاضطراب هى وجوب تعلمنا استعمال كلمة « رومانتيكية » ككلمة جمع ، بالطبع أن هذا هو المتبع بالفعل عند مؤرخى الأدب الأكثر حذرا وتدقيقا ، عندما يدركون ضالة الجانب المشترك بين رومانتيكية أى بلد ورومانتيكية البلد الآخر ، وجوب تعريف كل منهما بمصطلح مختلف عن الحالات الأخرى . على أن الفروق بين الرومانتيكيات ، كما أتصورها ، لا تعتمد على فروق القومية أو اللغة وحدها ، أو أساسا ، والمطلوب هو ضرورة بدء أى دراسة للموضوع ، بالاعتراف بتعدد الرومانتيكيات ، الذى يتكشف للوهلة الأولى ، ووجود مركبات فكرية متمايزة قد يظهر عدد كبير منها في البلد الواحد . ولا أمل في بلوغ دارسى الأدب الحديث لأى فكرة واضحة في حالة احاطة المصطلح بالقداسة والغموض ، والاتجاه إلى الادعاء بأن « الرومانتيكية » من الصفات التى وضعها الله للدلالة على حقيقة ، أو نوع من الحقائق ، التى يمكن الاهتداء إليها في الطبيعة . وهذا هو ما حدث مرارا وللأسف عند كتاب مرموقين . فعليه أن يبدأ من

الحقيقة البسيطة الواضحة القائلة بوجود أحداث أو حركات تاريخية مختلفة ، نسب إليها مؤرخون من عصرنا ، أو من عصور أخرى هذا الاسم لسبب من الأسباب . فهناك حركة بدأت في ألمانيا في تسعينات القرن الثامن عشر ، وهى الحركة الوحيدة التى يحق نسبة اسم الرومانتيكية إليها بلا منازع ، لأنها اخترعت الاسم لهاينها . وهناك حركة أخرى بدأت معتدلة بصورة قاطعة في إنجلترا في أربعينات القرن الثامن عشر ، وهناك حركة أخرى بدأت في فرنسا سنة ١٨٠١ في العقد الثانى من القرن ، واتصلت بالحركة الألمانية ونسبت باسمها . وهناك مجموعة من الأفكار السخية غير المتوافقة التى يمكن العثور عليها عند روسو ، وهناك جملة أشياء أخرى ندمى بالرومانتيكية عند أدباء مختلفين ، ذكرت أسماءهم في البداية . وإن اطلاق باحثين مختلفين نفس الاسم على كل هذه الأحداث ليس بدليل على أنها متماثلة في الجوهر ، كما يصعب اتخاذ هذا الرأى ذريعة لذلك . ربما كانت هناك جوانب مشتركة بين الأحداث جميعا ، ولكن لو كان ذلك كذلك ، فإن هذه الجوانب لم تثبت ثبوتا واضحا حتى الآن ، كما لا يصح افتراض وجودها من قبل ، ففى كل حالة كانت كل واحدة من الرومانتيكيات المزعومة مركبا جم التعقيد مسرفا في تعقيد واضطرابه . وبعبارة أخرى ، كانت كل حركة مؤلفة من وحدة من الآراء المختلفة المرتبطة بعضها ببعض في الأغلب ، لا بوساطة روابط منطقية ضرورية لا يمكن فصلها ، بل بواسطة روابط لا منطقية معتمدة على التداوى ، ساعدت طبيعة الكلمة على ترديدها ، الى حد كبير ، كما نتجت ، من ناحية ، كما حدث في الرومانتيكيات التى ازدهرت بعد اختراع اسم « الرومانتيكية » ، وما اكتسبته من معان غامضة . وفي الحالات التى اشتركت فيها بعض هذه الرومانتيكيات في الحق ، في مكونات هامة ، لم تكن هذه العناصر بالضرورة واحدة في الحالات . فقد تتصف الرومانتيكية « أ » بالمسلمة أو الحافز « س » ، الذى تشترك فيه مع الرومانتيكية « ب » ، وبصفة أخرى « ص » تشترك فيها مع الرومانتيكية « ح » ، التى لا تعرف على الإطلاق الصفة « س » ، وفضلا عن ذلك ، ففى حالة الحركات أو المدارس التى أطلق المصطلح عليها في عصرها ، حدث تغير في المضمون الذى أدى الى اتباع هذه التسمية . وكان هذا التغير أحيانا تغيرا جذريا وسريعا ، وأنت قد تصادف في نهاية أى عقد من السنوات أو عقدين ، نفس الرجال ، ونفس أسماء المذاهب ، ولكن المعتقدات قد تغيرت تغيرا

عميقا . وكما يعرف الجميع ، ان هذا هو ما حدث بالضبط في حالة ما يدعى بالرومانتيكية الفرنسية . . . اذ كانت الرومانتيكية الفرنسية في ثلاثينات القرن التاسع عشر متباينة تماما مع رومانتيكية بدايه القرن ، في أغلب ما تميل اليه أو تنحاز ، من اتجاهات أدبية أو أخلاقية أو سياسية أو دينية .

على ان جوهر العلاج الثانى هو وجوب تحليل كل رومانتيكية من هذه الرومانتيكيات - بعد التفرقة بينها تفرقة أولية على أوجه التقريب من ناحية ممثليها ، أو تواريخها - تحليلا مستوفيا مدققا أكثر من المعتاد الى عناصره - أو الى ما تتألف منه من أفكار متعددة ، وميول جمالية . فلن يتيسر لنا الحكم على مقدار علاقتها بأى مركبات أخرى ، أطلق عليها نفس الاسم الا بعد التحديد الواضح لهذه العوامل الفكرية الأساسية ، وبعد حصرها حصرا مستقصيا ، حيثل ، سيتبين لنا بدقة ما هى المسلمات أو الدوافع الموجهة أو أوجه الخصام الواضحة المشتركة بين أى رومانتيكيتين أو أكثر منها ، والحالات التى كشفت عن اتجاهات متميزة متباينة .



سأحاول عرض ثلاثة أمثلة لبيان الحاجة لمثل هذه المقارنة التحليلية بين الرومانتيكيات ، واطهار الفوارق بينها .

في محاضرة طريفة ألقيت فى الأكاديمية البريطانية منذ سنوات قليلة ، قال المستر جوس أن قصيدة جوزيف وارتنون « المتحمس » (\*) ( ١٧٤٠ ) هى اول مثل واضح « للحركة الرومانتيكية » . فهى تمثلها فى اتساعها واضمحلالها الى أن بلغت عصرنا . . . هنا نصادف لأول مرة تأكيدا وتكرارا راسخا لشيء مستحدث فى الأدب استحدثانا كليا : جوهر الهستريا الرومانتيكية . فقصيدة المتحمس هى أبكر تعبير عن الثورة الكاملة ضد الاتجاه الكلاسيكى الذى ساد الأدب الأوروبى سيادة تامة زهاء القرن . ولقد عبر عن هذا الاتجاه جوزيف وارتنون تعبيرا كاملا ، بحيث غدا من الصعب القول بأنه لم يقع فى أسر روسو . . الذى لم يستطع كتابة أى شيء مميز ، الا بعد مرور عشر سنوات (١) .

(\*) The Enthusiast

The Pioneers of Romanticism

(١) انظر الى مقال

فى مجلة الأكاديمية البريطانية ١٩١٥ ( ص ١٤٦ - ١٤٨ ) .

فلنحاول اذن مقارنة الأفكار التي تميزت بها هذه القصيدة ،  
بنظرة الشعر الرومانتيكى ، كما وضعها فردريش شليجل وأقرانه  
الرومانتيكيون فى ألمانيا بعد سنة ١٧٩٦ . وثمة جوانب مشتركة واضحة  
بين النظرتين . فكلاهما يمثل الثورة ضد جماليات « الكلاسيكية  
الجديدة » ، وكلاهما مستلهم من جانب من حرارة الاعجاب بشكسبير .  
وكلاهما يدعى تحرر الفنان الخلاق من « القواعد » ، من أجل ذلك  
ربما بدا للوهلة الأولى وجود تماثل فى الجوهر بين هاتين الرومانتيكيتين  
رغم ما بينهما من اختلاف طبيعى فى المصطلحات ، أى انهما ثمرتان  
منفصلتان من نفس الروح التي قد تتصف بتعاستها أو وضاعتها ،  
تبعا لتقديرك .

على أنه سيتبين بزيادة التدقيق والتمعن وجود تباين بينهما ،  
لا يقل فى أهميته عما بينهما من تشابه ، والحق أنه يبدو لى أكثر أهمية .  
فالموضوع الأساسى لقصيدة جوزيف وارتون ( ولعلنا نذكر أن العنوان  
الثانوى له هو « المفرم بالطبيعة » ) هو موضوع شاع زهاء القرنين  
عن تفوق الطبيعة عن الفن .



.... ان هذا لغو فارغ ، لو سمح لى بمثل هذا القول . فالشئى  
الأساسى الوحيد الذى تميز بالأصالة والأهمية فى القصيدة هو تطبيق  
وارتون الجريء لمذهب تفوق « الطبيعة » على الفن الواعى ، فى نظريته  
فى الشعر :

« وهل تقارن قصائد آديسون الأريب ببرودتها ورصانتها بأغايد  
شكسبير ووحشتيها ؟ » .

وأما ان الطبيعة تتصف بالوحشية وعدم الاستثناس ، فأمر شائع  
يكاد يعد من قبيل تحصيل الحاصل . وكانت « وحشية » شكسبير  
المزعومة ، وتمرده على القواعد المتبعة ، وحرية خياله وتعبيره وثقائيته  
هو الذى أثبت أنه أصدق تلميذ للطبيعة .

على ان هذا الاستدلال الجمالى لم يستخلص عادة خلال العصر  
الكلاسيكى الجديد ، من الزعم السائد بتفوق الطبيعة على الفن . اذ فهم  
مبدأ « اتباع الطبيعة » فى الجماليات عادة وفقا لمعنى آخر — أو أكثر من

معنى ، من عشرات المعانى المختلفة لهذه الكلمة المقدسة (٢) . وان كانت هناك استدلالات مماثلة قد سبق أن أوحى بها ، وتكرر الإيحاء بها ، في مجالات أخرى من الفن . فمن البداية ، أدت بدعة تصور الطبيعة ( بالمعنى الذى بدت فيه متناقضة مع الفن ) كنموذج الى حدوث حالة تمرد ، ترتب عليها على نحو من الانحاء ، استخفاف بالقيود وظهور المثل الخاص بالانطلاق على السجية .

واذا تفاضينا عما في قصيدة وارتون من ارتفاع في روحها الانفعالية، كان أهم ما جاء مستحدثا فيها هو إيحاؤها بتطبيق هذه المعتقدات على ميدان من الغريب استبعاد تطبيقها عليه رغم ما في هذا من عدم التوافق ، وذلك بادخالها فكرة التمرد على القيود ، في درجة اقرب الى الاعتدال ، ضمن فكرة الامتياز الشعري . على أن ما حدث من توسع كان واضحا منذ البداية ، كما في طيات منطق الطبيعية « النزعة الطبيعية » المتعددة الوجوه والتي كانت اعظم ظاهرة مميزة بعيدة الأثر في الفكر الحديث منذ أواخر عصر النهضة . فكان من المحتم الاقدام على هذا الاتجاه ، ان عاجلا أو آجلا . كما أن وارتون ليس أول من طبق المبدأ على مالم الجمال . فلقد سبق اتباعه بالفعل في الفن ، في ناحيته النظرية والعملية ، في ميدان كان انجليز القرن الثامن عشر شغوفين به غاية الشغف : فن تصميم المناظر . نعم لم تحدث أول ثورة كبرى ضد جماليات الكلاسيكية الجديدة في الأدب على الإطلاق ، ولكنها حدثت في فن الحدائق ، وكانت الثورة الثانية - كما اعتقد - في الدوق المعماري . واستلهمت هذه الثورات الثلاث من نفس المعتقدات . فلما كان اديسون الارب قد لاحظ « كيف تكتسب الأشياء المصطنعة قدرا كبيرا من المميزات بتشابهها مع ما هو طبيعي » . ولما كانت الطبيعة تتميز بلسانها الخشنة المهمة ، لذا ينبغي أن تهدف مخططات الحدائق « الى اظهار همجية مصطنعة ستبدو عند مشاهدتها أكثر سحرا من الأناقة والتناسق » . وقد قام أيضا بالدعوة لرومانتيكية الحدائق هذه « وليم تمبل » و « هوارس » و « والبول » و « باتي » و « لانجلي » وآخرون . وتجسمت بصورة واضحة في مؤلفات « كنت » و « براون » و « بريدجمان » . ووصف وارتون في قصيدته المشار اليها « كنت » بأنه قد بذل قصارى جهده لتقليد وحشية الطبيعة في حدائقه :

---

(٢) ليس هذا الكلام بضرب من المفالة البلاغية . فمن المستطاع على أقل تقدير اكتشاف ستين معنى او استعمال لفكرة الطبيعة كمعايير يمكن التعرف اليها بوضوح . انظر كتاب Nature as Aesthetic Norm تأليف لوفجوي ( ١٩٢٧ ) .



## فباتباعه القواعد الجامعة ، استخف في جراحة بالشكليات والقواعد وأشكال الهندسة ووضع - نتيجة لازدراؤه - مخططات فائقة العظمة في انطلاقها

وبذلك أصبحنا قاب قوسين أو أدنى من رفض القواعد في  
الدراما ، ومن الانقراض على الانتظام والتماثل ( السيمترى ) الضيق  
في الكوبيهات البطولية ، ومن الانقلاب على التقاليد والشكليات والأصول  
المتفق عليها في كل المنون .

ومع هذا فقد كان هناك من البداية ازدواج عجيب في معنى  
التناقض بين الطبيعة والفن - انه واحد من الاضطرابات الطويلة  
المتعاقبة في الأفكار التي يتألف منها الكثير من تاريخ الفكر الانسانى .  
فمن ناحية ، بينما تصور « الطبيعى » بمعنى الوحش والتلقائى  
و « الشاذ » ، فانه تصور أيضا بمعنى البسيط والساذج والخالى  
من التعقيد . ولم تكن هناك كلمتان أكثر تلازما في عقول القرنين  
السادس عشر والسابع عشر وبداية القرن الثامن عشر ، من كلمتى  
« طبيعة » و « بساطة » ، ومن هنا صحبت - عادة - فكرة تفضيل  
الطبيعة على المؤلف والفن ، الايحاء بالاتجاه نحو البساطة ، والاصلاح  
عن طريق التخفيف . وبعبارة أخرى ، فانها قد تضمنت الاتجاه الى  
« البداوة » . فالطبيعى هو الشيء الذى تهتدى اليه ، بالكوص الى  
الوراء ، أو بالتبسيط . ان هذا التداعى بين الأفكار - الملحوظ بالفعل  
عند مونتاني وبوب ولفيف من مقرضى « الطبيعة » واضح أيضا في  
قصيدة وارثون الذى اعتقد أن شعراء الماضى السحيق هم أخلص  
أصدقاء « الطبيعة » ، فالشاعر يحسد :

أوائل الناس الذين لم يعرفوا بهاء

المدن ودخانها

وكان يشتهى العيش في :

جزر لم تعرف النظرات الفانية

في عزلة كاملة ، في ظل شجرة من اشجار الموز .

حيث تعتلى العرش ، السعادة والهدوء .

مع البسطاء من القرويين الهنود .

توسيعاً ثلاثياً ، سوف يقتصر على حد واحد من حدود المقارنة ، في كلامي عن هذه القصيدة ، التي نسب لها مستر جوس مكانة هامة للغاية في تاريخ الأدب . . . ويكفي هنا اعتبار قصيدة « المتحمس » مثلاً نموذجياً - على نحو هام مميز - لقدر كبير مما يوحى برومانتيكية ما قبل ستينات القرن الثامن عشر ، واقصد بذلك الرومانتيكية التي استندت على « الطبيعة » بالمعنى الذي أوضحته ، بفض النظر عن أي سمات بعيدة أخرى اتسمت بها ، والتي ارتبطت بنزعة بدائية من نوع ما ، ودرجة ما .

٢ - واختلفت الرومانتيكية المبكرة في هذه النقطة الأساسية اختلافاً جوهرياً عن جماليات النظريات الجرمانية وجماليات الشعراء الألمان الذين اختاروا مصطلح « الشعر الرومانتيكي » كأنسب صفة لمثلهم الأدبية ، ومنهجهم . فلقد تضمنت الرومانتيكية الأحداث عهداً في جوهرها انكاراً لمسلمات الافتتان بالطبيعة الأقدم ، التي عرضتها قصيدة وارثون ، بطريقة خاصة مستحدثة نوعاً ، وتزودت الحركة الألمانية بحوافرها الحاسمة المباشرة من مقال شيلر : « الشعر في صورته الساذجة والعاطفية » . أما ما استمد من هذا المقال المضطرب فكان الاعتقاد بأن « التوافق مع الطبيعة » بأى معنى دال على التعارض مع الحضارة أو الفن أو التأمل أو محاولة الوعي بالذات ، متعذر ، كما أنه غير مرغوب بالنسبة للإنسان الحديث أو الفنان الحديث (٣) . وتعلم « الرومانتيكيون الأحرار » من شيلر فكرة الفن الذي يتحتم توفقه عن الرجوع إلى البدائية أو الكلاسيكية على حد سواء . وتشاء المصادفة أن يكون شيلر قد خلط بين معنيهما - في نماذجه أو مثله التي تبغى أن تكون أنسب تعبير لا عن الطبيعة الطبيعية « النزعة الطبيعية » بل عن « الشكل الفني » الذي ترمى غايته إلى أبعد من ابتغاء البساطة ، أو السعى وراء أى نوع من التوافق في الفن والحياة ، الذي يحصل عليه باتباع طريقة التخفف ، لأن عليه أن يبحث أولاً عن اكتمال المضمون ، وأن ينشد استيفاء التعبير عن كل أبعاد التجربة الإنسانية ، وآخر ما يصل إليه الخيال الإنساني . فما يقال عنه أنه مصطنع ، كما يعتقد فردريش شليجل هو الطبيعي بالذات . أن آخر ما يسعى إليه أى ألماني رومانتيكي هو بلوغ حالة السذاجة

او الارتداد الى عقلية القرويين الهنود البسطاء ، على الرغم من أن فنه لم ينظر نظرة عدم اكتراث من الناحية النظرية - على أقل تقدير - الى مثل هذه الشخصيات الساذجة بالنظر الى أنها من بين أنواع الشخصى الانسانية . لم يكن شكسبير الذى لقي اعجاب الرومانتيكى الألماني مجرد ابن موهوب للطبيعة ، من الفارقين فى « التفريد الوحشى » ومن هنا قال أوجست شليجل أن شكسبير ليس « بالعبقريّة الوحشية الخالية من البصيرة » . فهو صاحب « مذهب » فى عمله الفنى ، « تميز بعمقه المدهش وابعاد غور تأملاته » ويبدو نفس الناقد وكأنه يهاجم بوعى اما أشعار جوزيف وأرتون الشهيرة ، أو أبيات جراى المعروفة عن شكسبير عندما كتب يقول : « لقد عرض هؤلاء الشعراء الذين جرت العادة على تصويرهم بأطفال نشأوا فى احضان الطبيعة ، بلا فن أو علم - عندما انتجوا أعمالا ممتازة صميّة ، الدليل على ثقافتهم الفذة وعلى قدراتهم العقلية ، وعلى أنهم يمارسون الفن اعتمادا على بصيرة ناضجة ومخططات صحيحة » . . أن عظمّة شكسبير فى نظر هؤلاء الرومانتيكيين تكمن فى « عالميته » وبصيرته البعيدة عن البساطة ، وقدرتها على النفاذ فى الطبيعة الانسانية ، وفى تصويره للشخصيات الذى اعتمد على تعدد فى الجوانب مما جعل منه على حد قول فردريش شليجل « محور الفن الرومانتيكى » . وربما أمكن القول بأن هناك خاصّة أخرى فى الرومانتيكية اكشفها المستر جوس عند جوزيف وأرتون وهى الشعور بافتقار الشعر التعليمى الى الشاعرية . ورفضت الرومانتيكية الجرمانية فى أول اعتمدها الاعتراف بهذا النوع أيضا . ففردريش شليجل يتساءل : كيف يمكن القول بأن الاخلاق تنتمى للفلسفة فحسب ، بينما القسم الأكبر من الشعر مرتبط بفن العيش ومعرفة الطبيعة الانسانية ؟ ( أى بمسائل سلوكية أخلاقية ) .

والاختلاف اذن بين هاتين الرومانتيكيتين فى اعتقادى أهم وأخصب من التشابه بينهما . فثمة اختلاف بين الرومانتيكيتين من أبعاد المتناقضات تطرفا فيما عرضه الفكر والذوق الحديشان ، بين القول بتفوق « الطبيعة » على الفن الواعى ، وبين القول بتفوق الفن الواعى على الطبيعة ، وبين اتجاه فى التفكير جوهرية النزعة البدائية ، وبين اتجاه جوهره سره النفس المتسامية الخائدة ، وبين تفضيل أساسى للبساطة - حتى وأن كانت بساطة الهمجيين - وبين التفضيل الأساسى

للتنوع والتعدد . انه الاختلاف بين نوع من الصفات الفطرية الساذجة في قصيدة « المتحمس » ، والبراعة البعيدة عن المساطة لفكرة « السخرية » الرومانتيكية . وتقع بين هاتين الرومانتيكيتين نقائص من أبلغ ما عرف الفكر والدوق الحديث تطرفا . لست أنكر حق الجميع - لو شاعوا - في تسمية كلا الشئيين بالرومانتيكية ، وإن كنت لا أستطيع أن أخفى القدر الكبير من الريف اللاشعوري في تاريخ الفكر الذى أدت اليه بدعة تسمية الشئيين باسم واحد . فمسة ميل الى اكتشاف عناصر احدى الرومانتيكيتين في الأخرى ، مع اغفال طبيعة التعارض بينهما ، وعمقه . كما أن هناك ميلا الى اساءة تقدير الأهمية النسبية للتغيرات المختلفة في مسلمات « الفكر الحديث وميول الدوق الحديث . لن أحاول أن أذكر ما بدا لى كأمثلة لمثل هذه الاخطاء التاريخية ، وإن لم تكن في جملتها من الأشياء التى تستحق الاغفال فيما يعتقد » .

هناك اختلاف آخر ليس اقل من حيث الأهمية ، بين « الرومانتيكية » التى لا تزيد عن مظهر خاص متأخر للنزعة الطبيعية (الطبيعية) التى يرجع عهدها الى عصر النهضة ، والرومانتيكية التى بدأت في نهاية القرن الثامن عشر في المانيا ( وكذلك التى ظهرت بعد ذلك بقليل في فرنسا ) . ويرجع هذا الى القول بوجود هوية بين الرومانتيكية في الحركة الأخيرة وبين « المسيحية » ، او بوجه خاص المتضمنات التى نسبت للمسيحية في العصر الكلاسيكى . لم تكن هذه الفكرة هى الفكرة الأساسية فى المعنى الاصلى للشعر الرومانتيكى كما تصوره فردريش شليجل . فأولا ، وكما حاولت أن أبين فى موضع آخر (٤) ، لقد عنت صفات الشعر الرومانتيكى عنده وعند المدرسة بأسرها : « الخصائص المميزة الحديثة » كشئ متباين مع « الخصائص المميزة القديمة » ، وإن كان قد ظهر له منذ عهد باكر إمكان ارجاع السبب التاريخى للاختلاف الجذرى المفترض بين الفن الحديث والفن الكلاسيكى الى تأثير المسيحية وحدها .

وهكذا أصبح الفن الرومانتيكى يعنى من ناحية فنا مستلهما ، أو معبرا ، عن فكرة ما ، أو سلوك اخلاقى ما ، يفترض أنه أساسى

(٤) معنى « الرومانتيكى » فى الرومانتيكية الجرمانية البارة M.L.N.

السنة الواحد والثلاثون ( ١٩١٦ - ١٨٥ - ٣٩٦ ) .

والسنة الثانية والثلاثون ( ١٩١٦ - ١٩١٧ ) ص ٦٥ - ٧٧ .

في المسيحية ، أو كما قال جان بول ريشتر ١٨٠٤ ، مردداً ما قد أصبح أمراً معروفاً على ذلك الوقت : « رقم سماح الشعر الحديث ( الرومانتيكي ) لنفسه بالانحراف قليلاً عن المسيحية ، إلا أنه يتساوى عند المرء تسميته بالشعر المسيحي أو الرومانتيكي » وإن كانت طبيعة ما هو مسيحي أساساً ، وبالتالي رومانتيكي أساساً في روحه قد تصورت على نحوين مختلفين . . . . . ومن غير المستطاع انكار اجماع الرومانتيكيين الألمان حول احدى الخصائص المسيحية . فلقد تميزت عادات العقل ، كما عرفت المسيحية بنوع معين من عدم الثبات بدت في ابتغائها غايات لا متناهية ، وعجزها عن احداث أى اشباع دائم ، اعتماداً على أى خير تهتدى اليه بالفعل . وأصبح من الأقوال المألوفة المفضلة القول بأن اليونان والرومان قد وضعوا لأنفسهم غايات محددة ، ومن هنا تسنى لهم بلوغها ، واستطاعوا ارضاء الذات ، والاهتداء الى نهاية محدودة . وهكذا اختلف الفن الحديث ، أو الرومانتيكي ، عن هذا الفن القديم اختلافاً أساسياً بسبب أصله المسيحي ، ولأنه كما قال شيلر « فن اللانهاية » ، أو كما قال نوفاليس : « فن التجريد المطلق ، والقضاء على الحاضر ، واعلاء شأن المستقبل ، وخلق عالم حديث حق » . وعنى هذا « الاعلاء من شأن المستقبل » عند تطبيقه على الممارسة الفنية المثل الأعلى للتقدم الى ما لا نهاية ، تمشياً مع قول معروف لفردريش شليجل ، ويعنى بذلك « المطالبة بعدم توقف الفن عن ضم قطاعات جديدة من الحياة الى نطاقه » وتحقيق تأثيرات مستحدثة أصيلة ، بلا انقطاع . على أن كل شيء تميزت به النظرة المسيحية للحياة ، أو افترض تميزها به ، قد نزع الى جعله ينطوي تحت المفهوم السائد لكلمة « رومانتيكي » ، كما نظر اليه كجزء من المثل الفعلية للمدرسة الرومانتيكية . وهكذا كثيراً ما نظر الى الشغف بالوقائع المتسامية على الحس ، والشعور بوهمية الوجود المادى كخصائص مميزة للفن الرومانتيكي باعتبار المسيحية دين آخرة ، أو كما قال أوجست شليجل : « تمشياً مع النظرة المسيحية للحياة ، أدى تأمل اللامتناهى الى القضاء على المتناهى ، فأصبحت الحياة تبدو كأنها « عالم من الأطياف وليل مظلم » ومن السمات الأخرى المعروفة عن المسيحية ، ونسبت بالتبعية للرومانتيكية : الازدواج الأخلاقى ، أى الاعتقاد باحتواء كيان الانسان على طبيعتين لا يكفان عن الصراع . فالمثل الأعلى اليونانى ، كما قال فردريش شليجل : « يرمى الى التوافق والاتساق ومحاكاة تألف الطبيعة ، أما المثل الحديث

( الرومانتيكى ) إفيدرك الصراع الداخلى ويجعله مثلاً له . ويتصل بذلك مباشرة - كما أدرك - جوانية المسيحية ، وتركيزها على القلب باعتبار ذلك مختلفاً عن الأفعال المتجهة الى الخارج ، أى ميلها الى الاستبطان ، ومن هنا ، وكما لاحظت مدام دى ستيل وغيرها : « اكتشف الفن الحديث ( الرومانتيكى ) عالم الحياة الباطنية للإنسان ، الذى لا يستنفد ، وأصبح هذا هو عالمه الذى يعرف به » .

من بين المفارقات العديدة التى ظهرت فى تاريخ الكلمة ، والمشاحنات التى تركزت حولها ، اتجاه كثير من مؤرخى الأدب البارزين فى عصرنا ، ونقاده ، الى الاعتقاد باعتماد الجوهر الأخلاقى للرومانتيكية على نوع من « الاتجاه الديوى » ونفى ما سماه واحد منهم « وجود أى ازدواج بين النظرة المسيحية والنظرة الكلاسيكية » . ان أخطر ما ظهر فى أحكام هؤلاء النقاد ، وكان مدعاة للأسف ، هو ما فيها من نقص لادراك الحرب المستعرة فى « كهف نفس الإنسان » ، والاعتقاد باتصاف الإنسان بفطرته بالخير ، وهكذا عرفوا « الرومانتيكية » بكلمات متعارضة كل التعارض مع الكلمات التى كثيراً ما ظهرت فى تعاريف أول من اسماها مثلهم بالرومانتيكية . ولقد تسببت هذه البدعة - كما لا أحجم عن الاعتقاد - فى طمس الحقيقة التاريخية الملموسة الهامة ، بأن الرومانتيكية الوحيدة التى تستحق دون جدال هذا الاسم ( كما ذكرت ) بين الرومانتيكات الأخرى التى كثيراً ما بدت بعيدة الاتصال بها ، هى التى قامت باعادة اكتشاف وإحياء ما اعتبره هؤلاء النقاد الخصائص الفكرية والشعرية للمسيحية ، أى لنوع من الدين الصوفى المتسامى عن الدنيا ، بالاضافة الى الإحساس بالصراع الأخلاقى الداخلى كحقيقة واضحة فى التجربة الإنسانية ، وبدا ذلك على نحو بعيد عما ظهر زهاء القرن فى الاتجاهات السائدة فى الأدب الرسمى المعتمد على اللياقة . واتخذت الحركة الجديدة منذ البداية تقريباً ، شكل الثورة ضد ما بدأ كاتجاه وثنى فى الدين والأخلاق . ولم تختلف هذه الثورة فى شدتها عن الثورة الموجهة للكلاسيكية فى الفن . وأبكر تعبير هام عن متضمنات هذه الحركة بالنسبة للفلسفة الدينية هو كتاب شلايرماخر الشهير . Reden « الموجه الى المثقفين الذين يستخفون بالدين » ( ١٧٩٩ ) . واحتوى هذا الكتاب على ازدواج عميق فى طابعه الأخلاقى ، ربما اتخذ أحياناً شكل التحريف بحق . قال شلايرماخر : تعتمد المسيحية من أولها لآخرها على الصراع ، فهى لا تعرف أى مهادة فى الحرب بين الجانب الروحى

والجانب الطبيعي في الإنسان ، وهي لا تعرف أى نهاية لمهمتها في الترويض الذاتي الداخلى » . وينبغى أن يذكر أن كتاب Reden قد قوبل ( على حد قول أحد مؤرخى الأدب الألمان ) من عياد الرومانتيكية « وكأنه البشارة » .

على أنه ليس من غير الصحيح وصف الاتجاه الأخلاقى «للمرومانتيكية» النابع من النزعة الطبيعية ( الطبيعية ) - أى من افتراض تفرد ما هو فطرى وبدائى ووحشى في الإنسان بالامتياز ، وأنه من المستطاع بلوغه دون حاجة الى أى صراع أكثر من التحرر من التقاليد والمصطنعات الاجتماعية - بأنه متعارض مع الاتجاه الذى يفرق بين الفطرة الكلاسيكية والنظرة المسيحية ، وبأنه بعيد بالضرورة عن العناية بناحية الأخلاق . ومن المستطاع أدراك هذه الناحية حتى في قصيدة « وارثون السليم الطوية » عند وصفه لحياة الطبيعة وأحوالها ، التى افترض بها . ولكن كنتيجة لما ساد من تجاهل للفرق بين الرومانتيكيات ، اعتبرت هذه الحركة امتدادا لهذه النزعة ، اذ هى التى تعد بالفعل بداية لتمرد متعمد قوى ضد المزايم الطبيعية التى تميزت بقوتها وسيطرتها عادة على الفكر الحديث زهاء أكثر من ثلاثة قرون . لقد سمي بنفس الاسم اتجاه ، واتجاه مناقض له ، بسبب أسباب عارضة في اللغة من ناحية ، وبسبب افتقار مؤرخى الأدب الى التدقيق من ناحية أخرى . ومن ثم فكثيرا ما افترض انهما يعنيان نفس الشيء . نعم لقد تم الخلط بين مثل تعتمد على الدوام على السعى لبلوغ أهداف رحيبة للغاية ، أو مفتضبة بحيث يتعدى بلوغها كاملا ، وبين الحنين الى خلو البال ، وعدم الوعي بالذات ، والابتعاد عن الإلهام . وهكذا تسببت كلمة من الكلمات في إخفاء أحد أسباب الانقسام في الفكر الحديث ، وأعمقها وأوسعها .

٣ - واجتاز الانقسام بين الرومانتيكية الطبيعية ، والرومانتيكية المعارضة للطبيعية ، الحدود القومية ، ونفذ - أن جاز القول - في شخصية كاتب عظيم ، اعتيد اعتباره بين رواد الحركة الرومانتيكية في فرنسا . اذ ربما صح وسق مؤلف مقال عن الثورات (\*) ، والأجزاء الباكورة من « آتالا » بالرومانتيكى ، كما يصح أيضا بحق

وصف مؤلف الأجزاء الأخيرة من « آتالا » ، وعبقورية المسيحية (\*) بالرومانتيكي . الا انه من الواضح أن الكلمة ، قد كان لها لا مجرد معنيين مختلفين ، بل ومعنيين متناقضين عند استعمالها في وصف نفس الشخصية . اذ يمثل شاتوبريان قبل سنة ١٧٩٩ على نحو ما ، ذروة الرومانتيكية الطبيعية ذات النزوع الى الطبيعية والبدائية ، التي رأى مستر جوس بدايتها عند جوزيف وارتون . فهو لم يقتصر على شدة الشعور بالشوق الى العيش مع القرويين الهنود البسطاء ، بل وأعلن رضاه عن ذلك ايضا . واما ان شاتوبريان سنة ١٨٠١ يمثل بوضوح التمرد على هذه النزعة بأسرها ، فأمر واضح بقدر كاف ، من استنكاره للنزعة البدائية في أول تمهيد لآتالا :

« لست اطلاقا - مثل مسيو روسو - من المتحمسين للهمج ... ولا أعتقد اطلاقا ، أن الطبيعة الخالصة سوف تكون أجمل شيء في العالم ... فلقد اكتشفت دائما في كل ما تيسر لي رؤيته منها كم هي منفرة .. لقد أكثر الجميع من ترديد كلمة طبيعة حتى ضاعت قيمتها » .

وهكذا أصبحت الكلمة الخلابة ، والتي اعتمد عليها كل الساق الأفكار في الكتابات الباكورة ، تعرف بأنها نبع خصيب لكل خطأ واضطراب . وعارض شاتوبريان في آرائه عن الدراما ( ١٨٠١ ) كلا من الحركة التي مثلتها قصيدة « المتحمس » ، والحركة الرومانتيكية الجرمانية في عصره ، وكان شكسبير معبودا لكلا المعسكرين ( وان رجع ذلك ، كما رأينا ، لأسباب مختلفة ) ، ولكن شاتوبريان كتب في مقاله عن الأدب الانجليزي ، عن شكسبير بنفس روح فولتير وبوب ، مرددا الى حد ما نفس كلمائهما . وسلم شاتوبريان من ناحية العبقورية الفطرية ، بأن شكسبير لم يكن له نظير في عصره ، بل ولا أي عصر آخر : « لا أعرف أحدا على الاطلاق قد ترك نظرات أعمق عن الطبيعة البشرية » ، ولكن شكسبير لم يعرف شيئا تقريبا عن متطلبات المسرح كفن :

« أولا يجب الاقتناع بأن الكتابة فن ، وبأن هذا الفن له بالضرورة أنواعه ، ولكل نوع قواعده ، ويستحيل القول بأن هذه الأنواع والقواعد مسائل عشوائية ، فهي نابعة من الطبيعة ذاتها ، والفن وحده

(\*) Genie du Christianisme



هو القادر على غربة ما شويشته الطبيعة . ومن المستطاع القول بأن راسين كان في حالات امتياز فنه ، أكثر طبيعية من شكسبير » .

لا جدال في استمرار شاتوبريان هنا على الاعتقاد بأن معيار الفن هو « الطبيعة » ، ولكنها « الطبيعة » بالمعنى الذي بدا للنقاد الكلاسيكيين الجدد ، المعنى الذي لا تبدو فيه الطبيعة متعارضة مع الفن الذي يتبع اتباعا صارما القواعد المحددة ، بل تعد مساوية له . ولاحظ شاتوبريان أن أكبر مفارقة أدبية وقع فيها أنصار شكسبير هي احتواء براهينهم على القول « بعدم وجود قواعد للدراما ، وهو ما يعد مساويا للقول « بأن الفن ليس بفن » . وكان فولتير محقا في شعوره بأنه « باستبعاد كل القواعد ، والعودة إلى الطبيعة الخالصة ، لن يكون هناك ما هو أسهل من مضاهاة روائع وفائس المسرح الانجليزي » . وكان فولتير بعيد التعقل عندما سمح أقواله الشديدة الحماس الباكورة عن شكسبير بعد أن أدرك كيف أحيا شكسبير صمود الجمال عند البرابرة ، وتسبب في افساد الناس الذين يتشابهون معه في عدم القدرة على التمييز بين الذهب الحر ، وغير الحر . وأسف شاتوبريان لتوقف تمثيل رواية كاتو لاديسون ، ومن ثم « لم نعد قادرين على الخلاص في المسرح الانجليزي من أهوال شكسبير الا بالجوء إلى مفرعات أوتواي » ( توماس أوتواي ١٦٥٢ - ١٦٨٥ ) . ويتساءل شاتوبريان « كيف عجز عن الشكوى شعب متنور ، بين نقاده أمثال بوب واديسون ، وكيف شعر بالرضا عن صورة الصيدلاني كما ظهرت في روميو وجولييت . انها لمهزلة فائقة البشاعة والابتذال » . وربما مرت قصيدة وارثون في خاطر شاتوبريان عند كتابته لكل هذه الفقرة . وكم جادل هذا الرجل الذي تحول مؤخرا إلى الرومانتيكية المبادئ الجمالية للرومانتيكيين الانجليز سنة ١٧٤٠ ، وسخر من حماسهم . وجدير بالذكر أن شاتوبريان في ذلك العهد كان له رأى يكاد يكون سيئا أيضا عن العمارة القوطية ، مثل رأيه في شكسبير و « الطبيعة الخالصة » .

بذلك نكون قد بحثنا وقارنا بين رومانتيكيات ثلاث ، في بعض أفكارها الأكثر جوهرية وتحديدا ، وكان ذلك بطبيعة الحال بعيدا عن الاستقصاء الكامل . ولقد لاحظنا وجود بعض عناصر مشتركة بين الرومانتيكيين الأوليين ، وإن كان بينهما أوجه تعارض هامة ، وإينا في الرومانتيكيين الثانية والثالثة بعض عناصر مشتركة أخرى ، وأوجه تعارض هامة بالمثل . أما العناصر المشتركة بين الرومانتيكية الأولى

والرومانتيكية الثالثة فشحيحة للغاية ، أى ليست بصورة مماثلة لتلك القائمة بين الأولى والثانية ، أو الثانية والثالثة ، والتي يمكن بيانها كما أعتقد . ويكاد التعارض بين هاتين الرومانتيكيتين يظهر مطلقا ، بين مسلماتهما الاخلاقية ومتضمناتهما ومادتيهما .

الحق أن هذه الأحداث التاريخية الثلاث أعقد بكثير مما استطعت أن أبينه في هذه العجالة . ان كل ما حاولت أن أصوره هو طبيعة اتجاه معين في دراسة ما يدعى بالرومانتيكية واثبات أهميته ، مع عرض نتيجة أو نتيجتين مميزتين لفائدته . وسوف يؤدي أى تحليل كامل الى تدعيم هذه النتائج من جملة نواح ، دون مسخها . فهو من ناحية سيساعد على اثبات وجود علاقات هامة معينة بين الثورة ضد جماليات « الكلاسيكية الجديدة » ( المشتركة بين اثنين من الحادثتين سالفتي الذكر ) وجوانب أخرى في فكر القرن الثامن عشر . كما أنه سيكشف كشفا كاملا جوانب من التعارض الداخلى بين اثنين من الرومانتيكيتين موضع البحث في أقل تقدير . فمثلا انحدر من الرومانتيكية الجرمانية ١٨٩٧ ، ١٨٠٠ اتجاه الى « اعلاء شأن المستقبل » ، واتجاه الى التراجع للوراء . ولم يكن هذا التراجع متجها في الحق ناحية العصر الكلاسيكى القديم ، أو البدائية ، بل نحو العصر الوسيط . والاتجاهان نابعان بصفة أساسية من أصل واحد . لقد كان الايمان وروح الرجعى للوراء توأمين منبعثين من نفس الفكرة ، وهنا وجه المفارقة ، ونشأ وترعرعا في فترة ما في العقول . على أن نفس هذه التعارضات الداخلية هى التى أثبتت - كما يبدو لى - أنه من الحماسة محاولة بحث الرومانتيكية على انها شئ واحد من الناحية التاريخية ، واكثر من ذلك تكوين أية نظرة عامة عن الرومانتيكية في جملتها . وتبين عادة عند القيام بأى تحليل لاية رومانتيكية الى المكونات أو الأفكار المتمايزة التى تتألف منها ، والأفكار الفلسفية الحققة المتصلة بها ، والتأثير العلمى على الحياة والفن لهذه المكونات المتعددة ، أنها بعيدة الاختلاف ، وغالبا ما تكون متصارعة . ولا جدال أنه سيظل من المستطاع على الدوام التساؤل حول حسن أو سوء التأثير الغالب ، الاخلاقى أو الجمالى لواحدة أو أخرى من الحركات التى سميت بهذا الاسم ، وأن كان لن استطاع حتى الشروع في هذا البحث الطموح بغير أن يسبق ذلك عمل تحليل ومقارنة مفصلة من النوع الذى حاولت أن أبينه هنا ، وعند القيام بذلك ، سوف أشبك هل سيظل للسؤال الأكبر أى أهمية كبرى أو معنى .

## لاسييل آير كرومبي

### الرومانتيكية

ثمة خاصة معينة معروفة ، تعرف باسم الرومانتيكية ، من المستطاع أن نتعرف عليها في الأدب والموسيقى والتصوير والنحت - وفي أفعال أخرى كذلك ، بل في الحياة ذاتها . أما كيف اكتسبت هذا الاسم ، وهل هو اسم مناسب فمسألتان لن أعنى بهما الآن . فأنا أنوي اتباع الاسم كما يقبله الجميع الآن ، وأود الاكتفاء ببحث ما يدل عليه ... وعند بحثه ، سوف أعنى بالطبيعة الأساسية للشيء المسمى على هذا الوجه بمحض الصدفة ، أثناء انتشاره ، أكثر من عنايتي بالأساس التاريخي للاسم ، كما سأعنى بالحالات التي اكتشف النقد أنها مقبولة ، بل وضرورية ، أكثر من اهتمامي بأصل هذه الاستعمالات . وسوف أقصر على الافتراض بأننا عندما نتكلم عن الرومانتيكية ، فإننا نلتقط شيئاً ما - مهما كان معقداً - من جموع الأشياء ونجعله ميسوراً للمناقشة . ويدور بحثنا الآتي : ما هو جوهر هذا الشيء ؟ وكيف ظهر ؟ ، ولماذا يظهر في مثل هذه الأشكال المتنوعة ؟ .

ليس من شك في أن بعض الخلاف حول الرومانتيكية ، قد نبع من مجرد اساءة استعمال الكلمة . وأنت إذا اعترفت بوجود شيء كالحركة الرومانتيكية على سبيل المثال ، سيظهر أمامك على الفور نقاد سوف يبسطون مهمتهم ، عندما يعتبرون كل مظهر من مظاهر هذه

الحركة جانبا من جوانب الرومانتيكية . بالطبع لم تكن الرومانتيكية في الحقيقة أكثر من مجرد عنصر ملحوظ ممتزج بعناصر أخرى . ولن نرغمنا واقعة وجود وردزورث كشخصية عظمى إبان الحركة الرومانتيكية على اعتباره رومانتيكيا . فلسنا مرغمين على الاعتقاد بأكثر من أنه كان موهبة سامية تصادف ظهورها في عصر تميز بميله الرومانتيكية الى جانب تميزه بسميزات أخرى . وادعاء مساواة طبيعة منجزاته بمنجزات شيللى أو بليك - على نحو ما - وهى مهمة ستبدو محيرة لو تمنعنا فيها ودققنا - انما ترجع ببساطة وبكل وضوح ، الى انه قد ظهر في عصر متباين الى ابعد حد مع العصور الأخرى ، فأطلق عليه في جملة اسم العصر الرومانتيكى . ومن وجهة نظرنا ، ترجع أهمية الحركة الرومانتيكية الى انها وضعت أصول نقد الخصائص التى يمكن تسميتها بحق بالرومانتيكية ، وأصول بحثها وتمييزها . وبمجرد ان بدأت الكلمة تكتسب معنى واضحا في نظر النقد ، بدا جليا أن الشيء ذاته قد سبق وجوده في الأدب منذ امد بعيد ، قبل ان يصمم النقد على كيفية تسميته لها ، أو حتى قبل أن يفكر في تسميتها على الإطلاق . ويتفق الجميع الآن على أن تتبع أصل الحركة الرومانتيكية في القرن التاسع عشر يرجعنا الى القرن الثامن عشر . . . ولكنها بعد أن تنقلنا الى القرن الثامن عشر . . . يتبين انها بعيدة كل البعد عن أن تعد مسألة حديثة . فالرومانتيكية تتبع ايقاعا متغلغلا - فيما يبدو - في كل ما هو مدون في الأدب .

لم أقم بعرض هذه الحقائق بقصد اثارة الاضطراب فحسب ، لأننى اعتقد انها حقائق ، أعنى حقائق في النقد لا يصح مقارنتها بأى حال بحقائق العلم أو حقائق التاريخ . ومع هذا فأود أن أبين أن البساطة ليست من سميات هذا الموضوع ، وان كنا نستطيع ان نستخلص مما سبق قوله اعتبارين سائدين ، أولا - مشاركة هذه الرومانتيكية في تكوين الشعر بدرجات ونسب متفاوتة . . . « فهناك شعراء متعددون يمكن أن تلمح خاصة رومانتيكية عندهم ، وان كانت هذه الخاصة لا تزيد عن خاصة ضمن خصائص متعددة ، ولهاها ليست من بين لوازمهم ، أو من الأشياء ذات الأهمية الأولية . . . والحق أننى أستطيع القول بأنه من المتعذر وجود أى شاعر عظيم غير مخضب بمسحة ما من الرومانتيكية . . . على أن مجرد وجود هذه الخاصة الرومانتيكية لا يعد مبررا لتسميته بالشاعر الرومانتيكى . ولقد كان سبنسر وشيللى شاعرين رومانتيكيين لأن الرومانتيكية كانت الصفة

الغالبية عندهما ، وإية صفة أخرى تميزا بها كانت خاضعة لها . ولكنني اذا رفضت تسمية وردزورث بالشاعر الرومانتيكي ، فلا يعنى ذلك أننى أرفض ادراك أية صفة رومانتيكية عنده ، وكل ما هناك هو أننى أرفض الاعتقاد بأنه كان خاضعا للرومانتيكية » .

والاعتبار الثانى يتبع الآتى : ليست الرومانتيكية مسألة عصر معين أو حضارة معينة ، وأكثر من هذا انها لا تدل على أسلوب معين . . . . ولن نتوقع مصادفة أسلوب رومانتيكى مميز الا عندما تسود الرومانتيكية . وترغمنا طبيعة بحثنا على البحث عن الرومانتيكية ، وتحديدتها ، باعتبارها شيئا لا يمكن تقديره بالرجوع الى أسلوب فى الكتابة . كما هو الحال فى كتاب « سير أويستاس جراى » لكراب ( جورج كراب ١٧٥٤ - ١٨٣٢ ) . ان ما نبحث عنه هو خاصة الرومانتيكية سواء اكانت خاصة من بين خصائص جمّة ، أو خاصة قادرة على التغلب على كل الخصائص الأخرى ، مع الاصرار على الافصاح عن نفسها .



ولكن اذا لم تعد الرومانتيكية أسلوبا فى الشعر ، فما هى ؟ يكفى الآن وصفها بأنها نظرة معينة للعقل ، أى نظرة الى الحياة والأشياء تفرض نفسها بكل تأكيد على انتباهنا عندما نتخذ فى ذاتها صورة أو موقفا خاصا بها . وبمجرد ادراكنا لها بوضوح سيستطاع ملاحظتها كثيرا بصورة جلية ، عندما تكشف عن نفسها من خلال مجموعات من الأوضاع ومظاهر السلوك الأخرى . فما هى مميزات الموقف الرومانتيكى فى الحالات والكميافيات التى يظهر فيها ؟

ليس هناك ما تسبب فى احاطة هذا السؤال بالابهام أكثر من الزعم السائد بوجود تعارض بين الرومانتيكية والكلاسيكية . والقول بهذا التعارض غير صحيح بحذافيه ، لأن الكلاسيكية تتبع ناحية بعيدة الاختلاف عن الرومانتيكية . أشرت الى الرومانتيكية بأنها « عنصر » ، وان كان هذا القول المجازى عندما يستعمل للدلالة على شيء سميته ايضا « بالنظرة العقلية فانه لن يدل ، كما لا يخفى ، على معنى العنصر كما تتصوره الكيمياء . وما خطر ببالي ، لم يكن أى جوهر بسيط غير قابل للتحليل كالأكسجين والهيدروجين ، ولكنه كان بالأحرى حالة لها خصائص مميزة كعناصر عديدة مثل « التراب » و « النار » .

فهناك أنواع متعددة من التراب يدخل في تكوينها الكثير من العناصر ، وإن كانت كل هذه الأنواع تتحد في صفة التراب ، وتساعد كل هذه المكونات على اظهار هذه الخاصة . على أن هذه الحالة مجرد عنصر في الوجود الثابت للعالم في جملته وفي نظام الكون المعتمد على تفاعل « التراب » و « الهواء » و « النار » و « الماء » . ذكرت هذا المذهب القديم من قبيل التمثيل لاغير . إذ أن الرومانتيكية وفقا لجانب ما من هذا المعنى تعد « عنصرا » في الفن يساعد على تحديد خصائص مميزة للأشياء ، يصعب مصادفتها منفصلة عن الحالات الأخرى انفصالا مطلقا ، وإن أمكن رغم ذلك مصادفتها كصفة غالبية . . فما هي الكلاسيكية إذن ؟ أنها ليست عنصرا على الإطلاق ، ولكنها حالة من حالات الجمع بين العناصر . وربما أمكن زيادتها أيضا بالرجوع الى النظرية التي وضعها القدامى للكون الأصغر أى الانسان ( الميكروكوزم ) . على غرار نظرية الكون الأكبر ( الماكروكوزم ) بعناصره الأربعة ، بحيث بدا الانسان بامزجته صورة للعالم وتكوين عناصره . وفي حالات وجود « المزاج » بنسبه الصحيحة ، لا يسود أى عصر ، ويقال حينئذ ان الانسان يتمتع « بالصحة » .

نعم تمثل الكلاسيكية الفن في صحته ، والتناسب الصحيح بين الأمزجة المكونة له (\*) . وأنت إذا قمت بالبحث عن عنصر ممثل للكلاسيكية ، يمكن وضعه كمقابل لعنصر الرومانتيكية ، فأنك سرعان ما ستشعر بخيبة الأمل فيما تبحث عنه ، وبأنك قد ضللت واهتديت الى نقيض زائف . فليس هناك عنصر ما يدعى بالكلاسيكية ، ولكن هناك عناصر يمكن أن تلتئم شويًا في توافق متوازن . ومثل هذا التوافق ومثل هذه الصحة هي الكلاسيكية . وأنا لا أعرف عدد هذه العناصر ، أو حتى أماكن حصرها لو كان هذا ممكنا ، وإن كانت الرومانتيكية من بينها . كما أن هناك عنصرا آخر توحى به الرومانتيكية على الفور . أنها توحى به مباشرة ، لأن كل شيء يوحى بنقيضه بطبيعة الحال . فهناك عنصر متعارض تعارضا مباشرا مع الرومانتيكية : الواقعية ، وبذلك تكون التعارض الصحيح قائما بين الرومانتيكية والواقعية

من هنا يتضح أن تسمية الكلاسيكية بالفن في صحته لا يعنى أن

---

(★) قارن هذا الفصل برمته بما قاله ليوكاس في « جاشنية تدهور المثل الرومانتيكى وسقوطه » والذي أعيد نشره ضمن هذه المجموعة ( ١٩١ - ١٩٤ )

الرومانتيكية والواقعية مرضان . والأمر على عكس ذلك ، فكلاهما ضرورى للصحة ، وكلاهما يشارك فى الكلاسيكية ، وإن كانت الصحة الكاملة تعنى بلا شك عدم بروز الرومانتيكية ، أو الواقعية بصورة مميزة . غير أن الصحة الكاملة ربما كانت نادرة فى الفن مثل ندرتها عند نبي البشر . وفى الحالات التى يتوعدك فيها الفن ، يبرز عنصر أو آخر . وكثيرا ما يستطيع « الطبيب » الناقد اكتشاف جوانب رومانتيكية أو واقعية من خلال الكلاسيكية ، مرحبا بها باعتبارها عارضا وشيئا يستطيع التحدث عنه ، إذ لو كان الأمر قاصرا على الصحة الكاملة ، ما كان بوسعه ممارسة عملية التشخيص . ولكن ما الذى يستطيع هذا الناقد قوله عندما تواجهه الرومانتيكية ظافرة ، فى حالة يغلب عليها اللاناسب ، عند شاعر رومانتيكى أو فى حركة رومانتيكية على سبيل المثال ؟ . هل يبدو له ذلك حينئذ مرضا بشعا أو وباء كالنار المستعرة ؟ لسنا بحاجة الى التركيز كثيرا على التشبيه بما يحدث فى الفسيولوجيا القديمة ؟ أن رومانتيكية الشاعر الرومانتيكى هى بالضبط من نفس عنصر الرومانتيكية الذى نستطيع أن نلمحه فى كثير من الأحيان عند الشاعر الكلاسيكى . ويقع الاختلاف بين غلبة مزاج متفرد وبين التوازن المتبادل بين عدة امزجة . والاختلاف بين ، وربما كان تحامل الناقد الطبيب هو الذى يجعل التباين يبدو كأنه قائم بين الحمى والصحة . والحمى قادرة فى بعض الحالات على إثارة أحلام رائعة أكثر إثارة فى اعتقاد البعض من أحلام الأصحاء .

فما هو اذن تركيب هذا العنصر ، وهذا المزاج ، وهذا الاتجاه العقلى ؟ . ما هى طبيعته الأساسية ؟ ربما بدا من الصعب الإجابة عن ذلك ، تماما مثلما يتعذر تحديد ترابية التراب ، أو تحديد الطبيعة الأساسية للتراب . إذ أن هذا العنصر المثل للرومانتيكية يتجسم فى أشكال شتى ، كما يزداد الموضوع قابلية للخلاف ، عند محاولة التزاع الشيء الجوهرى الثابت من مصاحباته المتغيرة العرضية . ومع هذا فالظاهر أنه ربما تيسر لنا لا الاهتداء الى النقطة التى نريدها ، بل الى شيء يمكن الارتكان اليه لتوجيهنا ناحيتها ، فى أقل تقدير ، لو أننا استطعنا الإهتداء الى ميل رومانتيكى يمكن التعرف اليه ، دأب العمل على التعبير عن شعور ما أو فكرة أو صورة حتى وإن ظهر هذا فى مجرد الناحية التى يشتد عليها التركيز ، أو فى الاتجاه العقلى الموجه لها . ربما تعدل حصواتنا على الخاصة الرومانتيكية غير مشوبة بشائبة ما ، لأن أى خاصة فى حالة تجسمها لابد أن تتعرض للتلوث

بشيء ما . ولكننا في أقل تقدير سنرى نوع الاتجاه الذي تميل الخاصة الى اتباعه ، وحتى هنا سيكون بوسعنا استدلال خصائصها المميزة .

ولعله لم يكن هناك ما هو أقدر على تعريفنا بطابع الشعور في الرومانتيكية من « المناظر الطبيعية » . ومن حسن الحظ أن هناك مجموعة من الأمثلة الموفقة التي ستساعدنا على ملاحظة هذا الاتجاه في الشعور ، على وجه الدقة . والواقع أن الولع « بالمناظر » قد شاع بازدياد انتشار المشاعر الرومانتيكية . وأبلغ شاهد يعرفنا في صورة دقيقة موجزة هذا الافتتان هو البيت الآتي : « البعد يضيء على أى منظر سحرا » . فهذا البيت من نتاج الرومانتيكية في عنفوانها في إنجلترا .

تمعن هذا البيت الشهير جيدا ، ولن تعجز - كما أعتقد - عن التعرف منه على شيء أشبه بعطر الرومانتيكية ، الرومانتيكية المتضمنة في الشعور نحو الطبيعة على أقل تقدير ، وثمة تكامل من الناحية العملية بين الشعور نحو الطبيعة وشعور الافتتان بالمناظر .

على أن كامبل لم يخترع هذه العاطفة ، الميزة الدالة عما يضيفه البعد من سحر على أى منظر . كما أنه لم يخترع الاستعمال المجازي الذي لجأ اليه عندما عرض فكرة متعة الأمل (\*) ، وتكمن وراء كل من هذا الشعور وطريقة ظهوره بسطة ممتدة طريفة من تاريخ الشعر ، إذ كانت هذه القصيدة برمتها عرضا مسهبا محكما لنفحة فكرية نقلها كامبل ( ربما بغير أن يشعر ) عن شاعرين مغمورين سابقين له - أو ممن كانوا مغمورين على أقل تقدير في زمانه - وإن كان الاثنان أقل منه احتجابا في زوايا النسيان هذه الأيام . فمندا الذي يقرأ كامبل الآن ؟ وهل ندرك دائما ، عندما نستشهد بكلامه بمن استشهدنا ؟ . أما نوريس من بيمرتون فيجىء اسمه في كل المختارات المشهورة ، كما ظهر « ساكلنج » في طبعة شعبية ، كانت ممتازة . ومع هذا فمن الصحيح أن كامبل هو بين الثلاثة الذي جعل الفكرة مشهورة . . إذ أنها أولا قد ظهرت مكتملة بعد أن نقلها ، وتحولت الى مادة قصيدة تدعو الى التأمل في سلوك الحياة ، عوضا عما كانت عليه عند « نوريس » و « ساكلنج » ، أى مجرد مادة دالة على شعور غالب فحسب . كما أنها أصبحت عند كامبل فكرة مدعمة بكل المشاعر

(\*) The Pleasures of Hope



الشائعة في عصره . وفضلا عن ذلك - فقد أتبع كامبل في تقنيته اتجاه التراث الجبار للقرن الثامن عشر ، وازدهرت أشعاره في صورة اقوال مأثورة صالحة للاستشهاد بها . لم تظهر القصيدة بكل تأكيد في شكل أسلوب رومانتيكى ، وان كان أسلوبها قد لاقى استحسانا رغم بدء ايشار العهد للرومانتيكية . ففى الشعر لا تتماثل المتاعر الشائعة دائما مع الأسلوب السائد ، ولا يرجع هذا الى مجرد تغير المشاعر بسرعة أكبر من تغير الأحوال ، وربما أصبحت الطريقة الجديدة فى الشعور أكثر وعيا بذاتها عندما تختلف عن الأسلوب السائد ، أو تقع فى صراع معه . ونحن نصادف شيئا من هذا فى قصيدة كامبل « متعة الأمل » .

ما قدر لكامل قوله اذن قد سبق ان قاله بالفعل نوريس بطريقة اجذب (\*) ، وكذلك ساكلنج (\*\*) فى صورة أكثر حيوية ، وان اتصفت أيضا بجديها . ومن المستطاع اجمال مغزى القصائد الثلاث على وجه التقريب فى الآتى : « عليك الا تزيد من الاقتراب من الأشياء ، ولو فعلت فانها ستشعرك بالغم بكل تأكيد » . وأيد كامبل هذه الفكرة عندما اشاد بمتعة الأمل : لا لأن الأمل قد يتحقق يوما ، بل للأمل ذاته وصورته المطلقة ، باعتباره لبس واقعا ، لأن الأشياء عندما ترى من خلال الأمل تبدو محاطة بهالة لا يمكن أن تعرفها الأشياء فى الواقع على الاطلاق . على أن نوريس وساكلنج لم يعنيا كثيرا بتقديم رؤيا للواقع بقدر عنايتهما بالتحذير من اخطاء ما سميها بال Fruition أى ترجمة الرغبة الى فعل ، والانتقال من الافتراض الى المعرفة ، ومن الوهم الى الأشياء .

على أن الشعراء الثلاثة لم يهتدوا الى دلالة ذلك من خلال صورة معبرة عن الشعور فى حضرة « المناظر » . ومن هنا يمكننا أن نصادف أول تعابير يمكن التعرف اليها لصورة الرومانتيكية فى تقدمها . وعلى ذلك فان اهتمامنا بهم يرجع الى طريقة كل منهم فى تصور « المناظر » . واعتمادا على ذلك فاننا سنأمل فى التعرف منهم الى أى اتجاه كانت الرومانتيكية متجهة . ولكن علينا الا ننسى أن الشعور « بالمناظر » قد استعمل من قبيل المجاز عند الشعراء الثلاثة جميعا ، لايضاح

---

The Infidel (★) فى كتابه  
Against Fruition (★★) فى كتاب

نظريته في الحياة ، وعلى ذلك تكون الرومانتيكية ذاتها نظرية في الحياة ،  
أو ربما نظرية في الوجود .

وبالصورة التي سوف نببحثها والتي جاءت في « متع الأمل »  
لكامبل بدأ الانطلاق . ولو صح أنه لم ينفلخ عن نوريس عامدا ، فإن  
التشابه العرضي واضح للغاية رغم كل اسهامه في عرضها . أما قصيدة  
نوريس ذاتها فكانت اعادة عرض حصيف لقصيدة ساكلنج بما في  
ذلك الصورة التي استعملها كامبل . وفيها ظهر معنى القصيدة كله  
على نحو أكثر تعميما ، مع اتساع في نطاق الصورة . وتفصح القصائد  
الثلاث عن نفس المعنى مع الرجوع الى رمز نفس الصورة بعد تحورها  
في سياق الكلام بتأثير مؤثرات معينة . ويشاء حسن الحظ أن تكتمل  
هذه المجموعة بفقرة عند أحد الاليزابثيين نصادف فيها عاطفة مناظرة  
مستعملة على نفس النحو قبل أن يبدأ هذا التأثير في أحداث اثره .  
والسؤال الذي يتبادر إلينا هو ما هو هذا التأثير ، وما هو التغير الذي  
أحدثه ؟ وعلينا أن نلاحظ أولا بأن المثل الذي حصلنا عليه عن الفكرة  
الاليزابثية عن « المناظر » - وهي فكرة علينا أن نسميها لارومانتيكية  
بالمرة - هو أيضا بكل إخلاص نموذج من نظريات الحياة .

بدلك نبدا امثلتنا :

أول مثل من هاري بورتر في « المراتان الغاضبتان من  
« أبنجتون » ( ١٥٩٩ ) .

### المشاهد كلها اقتربت

ازدادت بصيرة العين اقترابا من الصواب .

وتبدو الأشياء اذا رُئيت عن بعد صغيرة في نظر العين

عندما يغدو من المتعذر رؤيتها في شكلها الحقيقي

ومن سيرجون ساكلنج ( قبل ١٦٤٦ ) :

وكما في المناظر ، ما يمتعنا أكثر

هو الشيء الذي يلهى العين عن الشعور بفقدائها

ويترك لنا مجالا للحدس

(\*) The Two Angry Women of Abington

ومن جون نوريس من بمرتون ( فبل ١٦٧٨ ) :

البعد يظهر الشيء مستهلجا

محاطا بهالة مهيبة وملامح ساحرة

ولكننا عندما نحاول الإمساك بالفريسة الخلابة

فانها تتلاشى كأنها شبح حى .

ومن توماس كامبل فى متع الأمل (\*) ( ١٧٩٩ ) :

ما الذى يفريك بتأمل الجبال

بذراها الساطعة المختلطة بالسماء ؟

ولما تبدو الشواطىء بألوانها وأطيافها

أسحر من كل المناظر البسامة القريبة ؟

ان البعد هو الذى يصفى سحرا على المنظر .

ويكسو الجبل بزرقة اللازوردى .

وهكذا يظهر كيف تعرض الشعور نحو « المناظر » خلال قرنين من الزمان منذ عهد هارى بورتر الى توماس كامبل الى ما يشبه الثورة وانتقال الوضع رأسا على عقب . اذ كيف سيبدو لبورتر ، وما عرف عنه من ولع بحقائق الحياة على طريقة جونسون ، ما قاله كامبل عن البعد وولعه به وهو القائل :

### المشاهد كلما اقتربت

ازدادت بصيرة الحكم اقترابا من الصواب .

لاشئ أكثر من الافتقار المؤسف الى « بصيرة الحكم ! » . ولنفترض انه جالس الآن بيننا . هنا سنتوقع قوله : « اننى أحب المناظر بما فيه الكفاية ، وان كان من المؤكد اننى ان أخصها بالكثير من وقتى » . بلى ! اننى مولع بها ، ولكن ليس الى حد الاسراف . فانا أحب بلا شك الأشياء كما هى ، ولا أحرص على الانخداع ، والأشياء عن بعد تخذع

(\*) The Pleasures of Hope

(\*) The Infidel

خدعا رائعة . وهى لن تبدو فى نصف روعتها وهى قريبة منا . أن الحقيقة هى ما تبحث عنه بصيرة الحكم ، وأنا لا أبالى بالألوان المهوشة ، بل بالأشكال الصحيحة فى الأشياء ، وباللون الواضح الصحيح فيها . ولا أرغب فى زيادة البعد بينى وبين مظاهر الأشياء الذى يحول بينى وبين رؤيتها فى صورتها الحية الساطعة » .

ولكن هذا الكلام لا يصلح لساكننج ، وميله الى قيام الخيال بالتحريف واطافة ملامح دمثة رقيقة للأشياء ، لذا ربما قال : « أرجو أن تلاحظوا أن هناك متعا أكثر رقة من ذلك . ويتبادر للذهنى الاشتهاء اللذيل الذى لا يشبع للمرأة ، أى الحالات التى يشتهى المرء فيها البقاء بغير اشباع ، مكتفيا بحدس الاشباع . فكما ذكرت فى موضع آخر :

**ان غول الأمل ، شديد النهم .  
مما يحول دون قدرة أية امرأة على اشباعه**

وأفضل ما تجود به علينا عقولنا :

**ان ندعنا نسترسل فى الآمال ورؤية الأشياء الغريبة .  
التى لم يسبق لها وجود ، والتى لا وجود لها أو ينتظر  
لها وجود .**

والامر بالمثل الى حد كبير فى حالة « المناظر » أو « المشاهد » فالشئ الممتع الحق فيها هو ما تسبح فيه من غمام وضباب يحول دون استغراق العين وتركزها على ملامح معروفة محددة من جموع الأشياء ، مما يدفعنا الى تخمين الامكانات اللامتناهية الكامنة وراء غيومها والتى قد يستطيع معرفتها .

لا جدال فى حدوث تغير واضح عن الحال عند هارى بورتر ، وان كان ساكننج لا يختلف عن بورتر فى تيقنه من الأشياء التى تمتعه . فهو مفتون ببراعة خياله . اذ أن تجربة حواسه تتصف بشدة بطئها ، مما يجعلها عاجزة عن مسايرة سرعة متشهيته . ومن هنا فانه يرحب بالأشياء التى ترغمه على ملء الفجوات القائمة فى تجربته الحسية ، التى تشجعه على الاستغراق فى معانى الأشياء : « التى لم يسبق لها وجود ، والتى لا وجود لها أو ينتظر لها وجود » . ولكن يجىء فى اعقابها « نوريس » من برينتون ، الأريب والمفكر البارع والشاعر

المتسامح ، الذى نقلنا الى جو نشعر فيه بالمتعة المشبعة من الملامح الساحرة ، ومن التسموخ « عندما يؤدى البعد الى ظهور الشيء مليحا » . فما هى على وجه التحديد الملامح الساحرة والهالة الشامخة المحيطة بأى « منظر » ؟ . الواقع أن نوريس لم يدرك لذلك سببا ، على وجه الدقة . وأكثر من ذلك ، فانه لا يرغب فى معرفته . نعم أن الاستمتاع بمشهد المنظر عن بعد ، قد بدأ لا يعتمد على دقة المعرفة بما هو مشير للمتعة . ان قصار النظر يفضلون النظر الى الطبيعة بلا منظار . ويشعرون بمتعة لعجزهم عن رؤية الطبيعة بوضوح . ان هذا - فيما يبدو - هو ما وصلنا اليه . فلم يعد الغمام الذى يظهر عن بعد ، يشير المتعة لأنه يستثير العقل ويرغمه على التساؤل . لقد أصبح الغمام بالذات موضع متعة ، ان هذا هو سر السحر المنبعث من أى منظر بعيد يتلاشى « كأنه شبح حى » عندما تقترب منه . انه « السحر » المعتمد على عدم امكان البحث المجرد عنه . فمن غير المستطاع الامساك به ، وأن كان يستحسنا الى ذلك ، ويفصح نوريس عن رغبته فى الاقتراب منه لو استطاع .

أما عند كامبل فقد تقدم الميل خطوة أبعد . والحق أنه ذهب بعيدا ، بحيث يتعدى القول بأن الرومانتيكية قادرة على الافصاح عن نفسها فى صورة أكثر وضوحا مما ظهر عنده ، فاذا كانت متعة نوريس قد بدت أكثر غموضا بالمقارنة بساكلنج ، فان متعة كامبل غامضة بالمقارنة بمتعة ساكلنج . ويجب ساكلنج غمام البعد ، لأنه يحرك روحه ، أما نوريس فيحب الغمام لأنه غمام ليس الا . وصادف الميل تقدما مماثلا من نوريس الى كامبل . فاذا كان نوريس يحب البعد لأنه يزوده بذلك الغمام المستحب ( الذى دعاه بالسحر ) ، فان كامبل يعشق البعد لأنه بعد ولا شيء أكثر من ذلك . وبعبارة أخرى ، يحب أحدهما التأثير المرئى ، أما الآخر فيعشق المعنى . فعند نوريس « البعد يظهر النىء فى صورة مليحة » ، ويتركز اهتمامه على الشيء بعد ازدياد حسنه بتأثير البعد . والبعد لا يعنيه الا من ناحية أثره الذى يحدثه فى الشيء . وهو يأسف أسفا صحيحا ، لأنه لا يستطيع الحصول على الأثر بنير البعد . أما كامبل فيقول : ان البعد هو الذى يضىء سحرا على المنظر ، وان روحه تتركز على البعد ذاته :

لما تبدو الشواطىء بألوانها وأطرافها •

أسحر من كل المناظر البسامة القريبة ؟

ان هذا لا يرجع الى أن « الشواطىء وأطياؤها » تظهر فى صورة أفضل ، ولكنه يرجع بالأحرى الى أنها بعيدة ... وهذا هو ما يميل كامبل للشعور به . فهو يرى القصى مرغوبا فى ذاته . ولقد لاحظ بلاشك « زرقة اللازوردى فى الجبال القصية » ، ولكنه لم يذكر أن هذا اللون أمتع فى انره من ألوان « المناظر البسامة القريبة » ، وعلى العكس من ذلك ، فإنه قد أجهد نفسه فى اثبات جمال ما هو قريب فى سبيل تأكيد تفضيله لما هو بعيد . وعلى ذلك يكون نوريس قد ركز اهتمامه على الوجود المليح للشيء ، أما كامبل فقد أهتم بالوجود الساحر « للبعد » ، وربما كان الاختلاف فى موضع الاهتمام بتسفة أساسية ، ولكنه اختلاف حق ، يهم بحثنا .

أظننا الآن قادرين على ادراك ما طرأ من تقدم فى التعبير عن الشعور بالمناظر : هذا الاتجاه فى الميول الذى بلغ بكل تأكيد حالة الرومانتيكية عند كامبل ، ان لم تكن هذه الحالة قد بدت كذلك عند ساكلنج ونوريس أيضا . انه الميل الى الرقة والتراخى والغموض فى المشاعر ، وهو تأثير بدأ فى شكل اثارة ، وانتهى فى صورة المخدر ؟ . ان هذا قد يكون صحيحا ، وان لم يكن استنتاجا مفيدا ، لأنه قد لا ينطبق على الأمثلة الأخرى للرومانتيكية . ومن حسن الحظ أنه ليس بالاستنتاج الوحيد . وبوسعنا أن نتبين اتجاها أكثر تحديدا نوعا للنزعة الرومانتيكية التى قمنا ببحثها لو قلنا أنها بكل وضوح « ميل الى الابتعاد عن الواقع الفعلى » . فلقد رأينا كيف اتجهت روح العقل الى الابتعاد شيئا فشيئا عن التعامل مع العالم الخارجى ، وحاولت - أو اشتتت فى أقل تقدير - زيادة الاعتماد على الأشياء التى تصادفها فى باطنها . وبوسعنا أن نذكر أنفسنا مرة أخرى أن هذه العاطفة المعينة ما هى الا صورة من المثل الذى أتبعته الروح فى الأمور الأكبر شأنًا . والواقع أن الشعور الرومانتيكى نحو المناظر ينقلنا الى النظرية الرومانتيكية فى الحياة . وهكذا رأينا كيف استغل هارى بورتر فكرته فى الاستمتاع بالمشاهد التى ترمى الى تقريبها منه بقدر الامكان ) فى تصوير رأيه عن كيفية تغذى المشاعر على نحو أفضل فى حالة اعتمادها على المعرفة القريبة الوثيقة ، والتى تعد بكل تأكيد خالية من النفع اذا خلت من هذا القرب الوثيق . وينتمى هذا الشعور الى عادة عقلية عامة تعشق الخروج الى العالم ، والحياة بكل ثقة ، والانسغال فى الجموع المثيرة من الأشياء الخارجية . انها عادة العقل الذى اكتسب اسم الواقعية ... أما ساكلنج فاستعمل

شعوره نحو المناظر للقول بأنه من الأفضل للمشاعر أن تغفل بعيدة ،  
والا ترتكن على موضوعاتها الخارجية على الإطلاق ، بل تكتفى بمعرفة  
ما بباطنها وحسب . وأتبع الآخرون هذا الاتجاه الذى تمخض عن  
الاعتقاد بأن الحياة ستبدو - فيما يحتمل - فى كل مناحى الحياة  
فى العالم أكثر ارضاء عندما يتباعد العقل عن الأشياء الخارجية ، ويتجه  
الى نفسه . هذه هى العادة العقلية التى اكتسبت أسم « الرومانتيكية » .

فى هذه الحالة بالذات من حالات الشعور بالمناظر ، بلغت النزعة  
الرومانتيكية - فيما يبدو - موقفا قريبا من الخزى . فأتجاهها الأساسى  
قائم على التراجع وحسب ، والتأثير الذى تخصصت فيه هذه العاطفة  
يبدو كأنه نوع من التردد ، القائم على الخوف من الحقيقة . على أن  
التردد ليس بالعامل الوحيد فى التراجع . وربما لم يكن عاملا على  
الإطلاق ، لأن التراجع الظاهرى قد ينقلب الى انتصار استراتيجى  
( أو انتصار فى الغاية البعيدة ) . ونحن على أى حال لم نهتد الى  
أى دليل نشتم منه صورة الهزيمة المنكرة . إذ لا يكفى التردد فى ذاته  
بكل تأكيد كأساس لتوجيه حركة دائمة راسخة ، فلا بد من وجود  
ركيزة موثوق بها ترتكز الحركة عليها . وإذا كان هذا « الشعور نحو  
المناظر » قد عنى التراجع ، فانه قد عنى أيضا شيئا يتراجع اليه .  
أما ما هو هذا الشيء ، فأمر قد سبقت الإشارة اليه ، لأن الرومانتيكية  
تراجع من التجربة الخارجية بقصد التركيز على التجربة الباطنية .  
هذه التفرقة تقريبية ، وتفى بغايتنا ، وإن كانت لا تصلح البتة لأى  
بحث ميتافيزيقى ، وإن كانت مألوفة ، وربما بدت لنا ملاءمة . ولكن  
لماذا حدثت هذه الحركة ، وما هى دلالتها ؟ . فإذا كان التراجع يتوخى  
غاية استراتيجية بعيدة ، فما هو الغرض الذى يسعى اليه ؟ . هناك  
مجموعة أخرى من الأمثلة قد تساعد على الاهتداء الى اجابة عن هذا  
السؤال ، ولابد أن تصور هذه الاجابة هذه المرة الرومانتيكية بالشئ  
الاجابى الموثوق به ، وليس بالشئ السالب المشكوك فيه . ولقد ظهر  
لنا من الشعور الرومانتيكى نحو المناظر دلالتة على التراجع من الأشياء  
المدركة حسيا ، ونحن نرغب الآن فى ادراك ما الذى منح الرومانتيكية ثقتها  
فى الأشياء المتصورة عقليا ، أى تلك التجربة الباطنية التى تميل الى  
التركيز عليها ، هنا تتدخل « الجنيات » بالحل .

بطبيعة الحال ، الرومانتيكية لا تحتكر التجربة الباطنية . وليس  
الشعور بالبعد فى أى نظرة - وهو بمثابة تعليق للاهتمام بالأشياء

المدركة حسيا نتيجة للتركيز على الباطن - برومانتيكي في ذاته ، وان كان قد بنى على أساس عاطفة رومانتيكية ، عندما أشيد بأهمية العنصر الباطنى على حساب العنصر الخارجى . كذلك الحال بالنسبة « للجنيات » ، فانها ليست وفقا على الرومانتيكية ، وان كانت قد وقعت في يد الرومانتيكيين مؤخرا ، على نفس النحو . والحق انها قد وقعت في أسرهم تماما ، بحيث أصبحت « الجنيات » تبدو كأنها ممثلة للرومانتيكية أكمل تمثيل .

.... والجنيات الرومانتيكية ( كجنيات « يتس » ) لا تكتسب حقيقتها من الشعر ، وعلى عكس ذلك فانها عندما تكون جوهر القصيدة ، فانها تضيء على الشعر روح الاهتمام بالواقع ، بتأثير عنائيه بالجنيات . ففى ليست موجودة لأنها قد تخيلت دون اعتماد على أى أساس خلاف ما يستطيع منحه فعل الخيال وحده . والأصح أن الخيال يبلغ اعتمادا عليها وجودا أعلى من أى وجود تستطيع الحواس ادراكه . هذا يعنى أن الشاعر عندما يتطلع اليها ، فانه يركز قدراته على الايمان فى الداخل . ولما كان هذا الوجود يتطلب ثقته فانه يسحب ايمانه من الحياة المعروفة لحواسه ، وتصبح هذه الحياة الخاصة بالحواس فى نظره وهما متطائرا . وعندما يتحتم ظهور هذه الجنيات ( اما له أو لقرائه ) وفقا لأحوالها الخداعة غير المستوفية ، فان هذا لن يتحقق الا بعد أن تتحول صور الحس الى أطيايف تشير الى أشياء خفية ، مختبئة وراءها ، أشياء رهيبة حقيقية لايمكن الجهر بها . ولا يتجاوب مع هذه الحقيقة ، غير الحياة الباطنية ، ولن يستطيع الشعور بهذه الحقيقة الا بالتركيز على الايمان الباطنى .

وهكذا تتبع النزعة الرومانتيكية فى مسائل الجنيات نفس الاتجاه الذى اتبعته فى تصورها « للمناظر » ، أى تتجه من الخارج الى الداخل . تصور أنك سألت شكسبير أو هيريك : هل يؤمنان بحق وبصدق بجنياتهما ، وهل يقران هذا الحق للخيال ، وهو ما يعنى التشكك فى قيمة حواسهما ، وهل يتوقعان أثناء قيامهما بنزعة هادئة فى الريف مقابلة جنية قابعة تحت السور ، مثلما فعل أحد الرومانتيكيين المحدثين النابيين ؟ الواقع أن الجنية اللارومانتيكية تعتقد بأنها لا تزيد عن توازن مناسب بين مطالب الخيال ومطالب الحس . فالخيال يدعى أن له حق تصور ما ينبغى أن تكون عليه الحياة ، لو أنها اتصفت بالكمال فى خاصة محددة ، كحالة اتصافها بالبطولة والسداد ،



أو تحررها من كل ضغط اقتصادي ، أو اندفاعها دون شعور بأى ملل  
 في المرح المنبعث من موطنها هنا على الأرض ، أو حتى في حالة نقله  
 ما يشعر به من أهمية ذاتية الى اتفه التفاهات . ويطلب الحس في  
 نفس الوقت بالحق في تحويل كل ما يتصور عقليا الى مطلق بالمعنى  
 المفهوم في الإدراك الحسى ، أى بأن يضيف على الخيال ، اعتمادا على  
 ثرائه اللامتناهى ، جوهر الواقعية ، مع تقييده بحدود معينة . نعم  
 ليس هناك ما يوحى عند شكسبير وهيريك بعدم تناسب الصور الممثلة  
 للملكة الجن مع صورتها . فكلاهما متوازن مع الآخر . أما عالم الجن  
 الرومانتيكى ، فبعد تحطيمها كاملا لهذا التناسب والتوازن ، ولماذا ؟  
 لأن تصور الجن في نظر الشاعر الرومانتيكى يعنى تصور واقع تتسامى  
 أهميته على أى شئ يمكن معرفته معرفة يقينية . انه واقع يمتد الى  
 ما هو أبعد من حدود التجربة الانسانية ، ولا يعبر عنه الا عن طريق  
 الرموز بحتميتها وقصورها . فمن غير المستطاع الشعور به الا عن  
 طريق الباطن . ويؤمن الشاعر الرومانتيكى بتجربته الخيالية ، لأنه  
 يؤمن بأنها حركة تلقتها روحه من حقيقة رحيمة تتعدى نطاق فهمه .  
 فجنياته تمثل عالما يتجاوز عالم الانسان . انها نوع من الوجود الذى  
 يتسامى على الانسان ، ويقفح نفسه في وعينا عندما تخترق جنيات  
 الرومانتيكية حدوده .... ان ما يقال لنا عن أحوال الجنيات مجرد  
 إشارات تسمو على كل إيضاح . وبالرغم مما تحدثه هذه الكائنات  
 الشريرة الجامحة من ازعاج لحواسنا ، الا أنها بمثابة سفراء الى  
 خيالنا من عالم يتعالى على القدرة الانسانية . انها آتية الى الواقع  
 من المجهول ، وان كانت قوى المجهول لا تستطيع الا الكمون في الداخل ،  
 لأن الحواس لا تستطيع التعامل الا مع ما تعرف . واذا حدث احساس  
 بشئ يتجاوز ما تعرف ، فانه لن يكون الا مستمدا من عالم الباطن ،  
 لأن العالم لن يكون الا « خارجيا » في حالات معرفته . وكلمة  
 « خارجى » تشير الى خصائص لا تتصف بها غير الأشياء المعروفة ،  
 والحياة الباطنية مهددة باستمرار بالمجهول . على أى حال ، وحتى  
 لا تزداد ميتافيزيقية الموضوع ، نكتفى بالقول بأن الخيال وحده هو  
 القادر على تصور امكان المجهول ، والخيال وحده قادر على الشعور  
 ببقوته . وبذلك تتصف الجنيات برومانتيكيتها عندما تكون مؤمنة  
 بقدرتها على نقل هذه القوى ، وعندما تكون أطيافها رموزا لتجربة  
 باطنية .

\* \* \*

من هذا يتضح أنه إذا كانت الرومانتيكية في نزعتها التي تظهرها في شعورها نحو « المناظر » تبدو في تراجعها من الحياة الفعلية الراسخة، وكأنها تنشئ حالة من الشعور المتراخي البعيد عن الازعاج ، فانها ربما تبدو أيضا في رمزية الجنيات شديدة العداء للأشياء الفعلية ، بعد تركها على حصن الباطن ، واستسلامها - باخلاص وبمشيئتها - لسيطرة المجهول : الأمير المعصوم الذي يحكم هناك ، ومن هناك يوجه ضرباته الى الواقع . والحق أن الرومانتيكية رغم ظهورها أمامنا بمظهر الفارق في الاشجان واللوعة قادرة على التمتع بمظاهر الثقة والحزم والقوة مثل غريمتها الواقعية .

( هنا يتبع قسم طويل في الكلام عن الفيلسوف اليوناني انبادوقليس ، الذي يراه ابركرومبي « ممثلا لمرحلة كاملة من الرومانتيكية ، وممثلا للتفاني في الاستغراق في تجربته الباطنية » ) .

بذلك أصبح مبدأ الرومانتيكية في اعتقادي الآن واضحا بقدر ما أستطعت أيضاحه ، ومن المستطاع نسبة قدر كبير من فاعليتها الى دافع أو آخر من الدافعين الأساسيين اللذين أوحى بهما رؤى انبادوقليس : رؤيا حدوث تحسن في الحياة في هذا العالم الفعلي ، تمثيا مع وعد الحياة لنفسها ، أى رؤيا الكمال الانساني متحققا على الأرض ، أو الحياة في حالة ابتعادها عن الواقع الفعلي . ورؤيا التجربة الروحانية التي تتجاوز القدرات الدنيوية . ويتخذ هذان الدافعان فيما عدا بعض حالات قصوى أشكالا عديدة ، ويتداخل كل منهما في الآخر في أغلب الأحيان ، بحيث تبدو أية محاولة لأي تصنيف دقيق غير مجدية ... ومن جهة أخرى فقد تتخذ رؤية بلوغ الحياة الكمال على الأرض شكلا عمليا في السياسة الثورية ، كما حدث في حالة « وليم موريس » الذي كان - خارج أشعاره التي خصصها عامدا لأحلامه التي لا يستطيع ممارستها ( أحلام الماضي والأشياء الاسطورية ) - من أشد الناس قدرة على الحياة العملية في عصره ، ولعله كان أقدر الرومانتيكيين العمليين في عصره . وأن كانت العلاقة بين الرومانتيكية والثورة عند هاينة وشيللى وبايرون وآخرين كثيرين واضحة وضوحا كافيا . فسلوك الانسان في الحياة ليس وحده قابلا للتحسن ، وانما الانسان ذاته أيضا . ان هذا هو الاعتقاد الكامن وراءه ، وأنت إذا أردت أن تفهم على سبيل المثال العنصر الرومانتيكي عند ميلتون فاقرأ نشراته :

« اعتقد أننى أرى داخل روحى أمة نبيلة قوية ، تشبه عندما توقظ نفسها الرجل القوى عندما يوقظ نفسه من السبات ، ويهز الاصفاذ المقيد بها ، يلوح لى كأننى أرى عينها غير الرائقتين فى وسط النهار ، وهى تتطهر من ينبوع الاشعاع النورانى ذاته وتمسح بصيرتها التى طالت الاساءة اليها » (\*) .

هذه هى الصورة التى تظهر فيها السياسة عندما تتصف بالرومانتيكية . انها رؤية الانسان الكامل وهو ينشط للدعوى ، ويعقب ذلك شعور بالوهم كالعادة ، وان كان ما أعقب شعور ميلتون بالوهم هو « الجنة المفقودة » أهم نفائسنا الكلاسيكية بما فيها من حكايات وتصورات كاملة بعيدة المفزى ، تمثل أحكم صور للانسان كما هو بالفعل فى الطبيعة ، وفى مواجهة الأقدار : الانسان الذى يمثل عدم الاكتمال مجسما . فعقله وعالمه يتحدان فى وحدة من التنافر الذى لا حل له بين « القدر المحتوم والارادة الحرة » ، ولكنه التنافر ، الذى وان كان لا يحل فى الواقع الفعلى ، إلا أن هذا الفن قد استطاع الاستيلاء عليه ، وضمه الى تألقاته الراسخة . وهو يبين أيضا مدى توطد كلاسيكية ميلتون . اذ كانت نظريته عن الانسان غير معرضة البتة لخطر أى رد فعل تجاه الرومانتيكية المتشائمة المقابلة . فنحن نعرف فى بعض نشراته (\*) مدى عمق احتضانه فى ملحمة لاحدى الأفكار الرومانتيكية ، وما كان من المستبعد أشادته فى كتابته السياسية بروحها الرومانتيكية ، بحياة الانسان ، لولا شعوره بخيبة الأمل . ولا يصح أن ينكر احتواء كلاسيكية الجنة المفقودة الشامخة فى ثناياها على نظرة الى العالم من أبعد النظرات رومانتيكية - بدت فى شخصية الشيطان ، الصورة المجسمة للتمرد الرومانتيكى . وبمجرد أن حررتة منجزات الأدب من التزام حدوده تبعاً للمعنى الإلهى الذى تصوره فيه ميلتون ، أصبح أصلا للعديد من صور البطل الرومانتيكى ، الذى انحدر منه .

على أن الثورة كثيرا ما كانت بطبيعة الحال موضوعا للشعر . ولا يقتصر ذلك على الثورات الوهمية كتلك التى ظهرت عند سوينبرن

(\*) Areopagitica

(\*) Epitaphium

Marus

أو شيللى « فى ثورة الاسلام » . وأعتمد عنفوان روايات بيرون وحيويتها على عنايتها بحقائق الثورة الأساسية . فهى من تأليف واحد ممن يعرفون كيف تدور الأحداث فى العالم الفعلى ، وكيف تمتزج الغايات وتخفق النوايا ، وكيف تعتمد اسـمى المخططات على المصادفات المادية . ومع هذا فان الموضوع هو الحرية وتضحية كل ثمين فى سبيلها ، أو العمل على اثبات وجودها . والمفهوم من الحرية على الدوام هو حرية ادراك ناحية من الكمال يعتقد فى كمونها فى الانسان . فلن يستطيع أى رومانتىكى ، فى أى قول يقوله ( سواء لنفسه أو للآخرين ) الاعتقاد فى الحرية الخالصة أو البسيطة . فهو لن يرضى عن تقديرها الا كوسيلة لغاية ، لأنها فى ذاتها بلا قيمة تذكر . من الميسور ادراك السر الكامن وراء تقدير الرومانتيكية للحرية . فالانسان قادر على الدوام على تصور نفسه فى حالة اسـمى وأفضل من حالته فى الحاضر . وما يساعد على الذهاب الى ما هو أبعد ، وافترض ان الانسان قادر عن طريق الحرية على بلوغ ما يستطيع بلوغه ، هو اعتماد الرومانتيكى على تصور وجود قوة حيوية كامنة فيه . ومن هنا جاءت قوة الحرية الثورية فى شعر بايرون كفكرة تعتمد عليها الحركة التراجيدية . وساعد الاهتمام الغالب بالتركيز على تحرر القدرات المثالية عند الانسان على صبغ رومانتىكته فى جملتها بصبغة واضحة ، وباون غير متعارض اطلاقا مع اللون السائد لنزعتة الذاتية .

ان هذا التفسير الذى أعتمد عليه القول بدوام استناد الرومانتيكية ، والى حد ما ، على التجربة الباطنية ، أو القائل انها متعصبة نوعا لها ، ليس بالأمر الجديد . فلقد ضمن كثيرون من الأدباء الذين تعرضوا للكلام عن خصائص الرومانتيكية هذا المعنى فى نظرياتهم التى نجحت فى بيان هذه الخصائص فى جملتها نجاحا كاملا ، عند استشهادها بهذا المبدأ . وربما بدت احدى النظريات وكأنها قد استطاعت تفسير نوع معين من الرومانتيكية ، بينما لا يزيد كل ما استطاعت تفسيره عما تتميز به هذه الصور المجسمة منها وحسب . وأما ان ما أهدت اليه ليس بالمبدأ المطلوب ، فأمر يتبين من الاخفاق فى تفسير أية أنواع أخرى من الرومانتيكية فى حالة الاعتماد عليه . ان ما أردت اثباته هو القول بأن أرجاع الرومانتيكية الى المبدأ الذى أكثر من ترديده يصح اعتباره نظرية مستوفاة ، وأساسا للتفسير . فهى النظرية الوحيدة القادرة على النجاح فى تفسير الرومانتيكية فى كل شطحة من شطحاتها وجميع المظاهر المتنوعة التى تظهر فيها .

## هيوج أيانسون فوسيت

### روسو والرومانتيكية

بدأ المستر بابيت كتاب « روسو والرومانتيكية » بقوله : « يجنح اتجاه الغرب في الوقت الحالي جنوحا شاملا الى الابتعاد عن الحضارة بدلا من الاقتراب منها » . ونسب الى هذا النزوع في كل أشكاله كلمة « رومانتيكية » فهو مقتنع بأن الرومانتيكية تعنى الرجوع الى البربرية ، مثل اقتناعه بوجوب وجود معايير للحضارة ، تلقى كل ترحيب . ولا يتوقف بابيت للبحث الى أى حد « خسر الانسان في ناحية الخير نتيجة لتحضره » ، أو للبحث عن النسبة بين أولئك الذين حررتهم الحضارة ، وأولئك الذين استعبدتهم أو اهلكتهم . ففي اعتقاده أن مثل هذه الأسئلة تنم بالضرورة عن روح عاطفية قلقية . ومن غير المتوقع ان يسألها أى واحد من اتباع « النزعة الانسانية » ، من أولئك الذين تتركز مهمتهم على الاتصاف بالاعتدال والقدرة على التعقل والحصافة .

على أن أى ناقد للرومانتيكية يستنكر هجومها على الحضارة بحجة انه دليل على التمرد من أولئك الذين يرغبون في الانطلاق ويرفضون التوجيه الخارجى سيبدو متحيزا مثل أسوأ من يهاجمهم من الرومانتيكيين . ولن يخفق أى دارس للحركة الرومانتيكية منزعه عن

---

(\*) ص ٢١٨ - ٢٢٩ ، ٢٦٠ - ٢٧٦ من : The Proving of Psyche  
سنة ١٩٢٩ .

الغاية في ادراكه أن التورة ضد الحضارة لم تعبر عن شوق الكسالى الى الارتقاء في احضان الطبيعة وحسب ، بل هي ادراك بتأثير الخيال والاخلاق لأمراض الحضارة ، مع الرغبة في تحويل هذا الشعور الى فن أصدق للحياة . وتطلب ذلك بالضرورة التسكك في مبادئ التعايش التى بنيت عليها كل حضارة ، والتى ثبتت هذا الجمع بين البربرية والصقل الذى قبله المستر بابيت كخاصة مميزة محتمة . بطبيعة الحال ، من الصحيح أن كثيرين من الرومانتيكيين قد رأوا أن نقد المجتمع بدلا من تحسين أحوالهم أيسر وأكثر اشباعا لشهواتهم ، وأن كان من الصحيح أيضا وجود صلة متبادلة بين كمال المجتمع وكمال الفرد ، وأنه كما كتب المستر برتراند راسل : « تتطلب الحياة الطيبة وفرة من المقومات الاجتماعية وبدونها يتعذر تحقيق هذه الحياة ... ومع كل الاختلافات التى تفرق بين الحياة الطيبة والحياة الرديئة ، فإن العالم وحدة ، ومن يدعى العيش مستقبلا لن يزيد عن أن يكون طفيليا سواء شعر بذلك أم لم يشعر » .

ومع هذا فقد لاحظ المستر بابيت « أن الرومانتيكى عندما لا يتخذ موقف ضحية الأقدار ، فإنه يتخذ وضع ضحية المجتمع » ، « وأن من يهمل ذاته الاخلاقية ، ويقع في نفسه الخاصة ، بتقلب مزاجها ، لابد أن يشعر بما يقرب الانعزال ، والابتعاد عن الآخرين » . والأمثلة الدالة على النفور المزاجى من الحياة عند الرومانتيكيين الزائفين عديدة ، وتستحق انتقاد المستر بابيت ، ولكن هناك نوعا آخر من العزلة ، يرفض المستر بابيت الاعتراف به . انها العزلة التى تحدث عنها الأستاذ وايتهد عندما كتب يقول : « النظرات الدينية الكبرى ، التى لازمت الخيال الانسانى المتحضر من ثمار حالات العزلة ، كموقف برومفيوس وهو مقيد بالسلاسل فى الصخرة ، ومحمد وهو يتعبد فى الصحراء ، وبوذا فى تأملاته ، وعيسى المصلوب وحيدا على الصليب . فمن أعمق دلائل الروح الدينية الشعور بالنبد حتى من الله » .

فمن بين نتائج عملية التحضر ، التى يشتهيها المستر بابيت ، ومن أعراضها أيضا ، ازدياد حساسية الكائن الانسانى « على أنحاء مختلفة عن التأثير الذى تحدثه أحوال الحياة بالضرورة » ، وبذلك ظهر فن الانسان ، ودينه ، وكانا شبيئين أكبر من مجرد تعبير بيولوجى مشبع من الطاقة الزائدة عن الحاجة . وأصبح الانسان قادرا على الفكر والانفعال ، اللذين يجمعان بين الاهتمام بالذات والتنزه عنها . وعادة

تسبق مرحلة الاهتمام بالذات مرحلة التنزه عنها . وكانت حضارات الماضي التي وضعها المستر بابيت كنموذج ، حضارات يظلب عليها الاهتمام بالذات . ففيها كان كل شيء يتركز حول الفرد ، بدلا من المجتمع . على انه بازدياد اتباع الفرد لعقله عند تأمل موضوعات الحس ، وانغماس خياله في رؤى تتجاوز مدركات الحس ، ازداد ميله الى « الاحساس » بالعزلة ، الذي استنكره المستر بابيت .

كان من المحتم أن يؤدي شعوره بالاهتمام بالذات الى احساسه بالخطيئة ، لأنه وضع نفسه في موضع معارض للحياة ، وربما اعتمد « جوهر » الروسوية على انكار وجود الخطيئة ، وان كان هذا الانكار جاء من املاء احساس بالخطيئة ، حاول الروسويون الهروب منه ولكن محاولاتهم في ذلك كانت ضعيفة . ومن الأسس التي تعتمد عليها الرومانتيكية الحققة قبول حقيقة الخطيئة والتوتر الباطني ، والصراع من اجل التفكير الصادق . ويشعر الرومانتيكي بعزلة ، لأنه يشعر بخطيئته . فهو يعرف انه يحيا على نحو مخالف للغاية الأساسية للحياة ، وان الحياة التي تسودها دوافع السعى وراء الذات تتخذ اتجاهها مماثلا له ، وهو لا يقنع بمثل هذا العالم ، مثلما يطالبه المستر بابيت . ويقوم بترويض خطيئته اعتمادا على الضبط النفسي والاخلاقي . فهو قد خبر حقائق الخطيئة بعمق يفوق المستر بابيت ، وعرف أن التعبير الحق عن الطبيعة وحده ، لا مجرد قمعها ، هو الذي يساعد الفرد والعالم على تحقيق انسجام ، يعد شيئا أعظم من التناحر المقتنع .

واذا كان الرومانتيكي المنغمس في ذاته يكشف عن احساسه بالخطيئة ، باتخاذ موقف « ضحية المجتمع » ، فان « الانسان » (\*) الشغوف بذاته ، يكشف عن ذاته أيضا ، في صورة لا تقل عن ذلك كثيرا ، عندما يدعى مستندا الى أسس أخلاقية ، حقه في استغلال المجتمع . فالحق أن المستر بابيت الذي عرف النفس الاخلاقية بانها النفس التي يشترك فيها الفرد مع الآخرين « قد ادمى اشتراكه في هذه النفس مع قلة من رفاقه فحسب . فثمة هوة شاسعة تفصل بينه وبين أغلبية رفاقه كالهوة التي تفصل بينه وبين الطبيعة ، وكذلك التي تفصل بينهم وبين الرومانتيكيين النزوائيين على وجه التقريب . وتسببت معايير الاخلاقية الانسانية في « عزله عزلة أخلاقية » ،

(\*) تركز كتاب المستر بابيت على الدفاع عن النزعة الانسانية ( الهيومانية ) .

مقصودة على القلة المتحضرة . لقد كان هذا وجه نقص دائم في النثر العليا الأرستقراطية التي تسببت في جعل أساطينها من المستقلين أو الطفيليين ، بسبب شدة انغماس ما يدعون اليه من تهذيب للذات ومراعاة للذات ، في الأنانية الاجتماعية .

كثيرا ما رجعت عزلة الرومانتيكي الى الاستغراق في المشاعر الذاتية ، مثلما ترجع عزلة « الانساني » الى شدة تقديره لذاته بتأثير نزعتة العقلانية ، وأن كانت أيضا تمثل الصراع المحتوم بين الفرد الذي اكتملت انسانيته وخياله ، ومن ثم أدرك الحاجة الى التنزه عن الفاية ، وبين الحضارة التي مازال متجسما فيها اصطدامات مصالح الأفراد الذاتية ، والتي هذبتها ، على أكثر تقدير ، الرصانة الفردية . كتب المستر باييت : « يصعب القول بأن عظماء شعراء الماضي لم يقفوا في صدام مع جمهورهم » ، ومع هذا فان هذا القول لا يصدق حتى عن الشعراء الكلاسيكيين ، اللهم الا اذا ضمن المستر باييت على أوربيد بلقب الشاعر العظيم . غير انه ربما صعب القول لأسباب قد سبق عرضها ، بأن الصراع بين الشاعر وقوى الحياة ، خارجه ودخله على السواء ، كان واضحا قبل تشبع الوعي الحديث بتعاليم الكتب المقدسة . وربما كان من الطريف معرفة كيف يوفق المستر باييت بين مطلبه بأن يتوقف الشعراء عن الحرب مع جمهورهم ، وازدراؤه للفكرة القائلة بأن « الاخفاق الأدبي ، نجاح مثالي » ، وبين اقراره باستعداد الكلاسيكي « للانتفاع بالحاضر بقدر الامكان » ، مع وجود قول يسوع : « أنك ستعرض للمقت من الجميع بسببي » ، أو « لقد نقلت اليهم كلمتك ، وشعر العالم نحوها بالحق » لأن هذه الكلمات ليست من هذا العالم ، وحتى أنا فأننى لست من هذا العالم .

وباتباع مقاييس المستر باييت في « التوافق الانساني » ، يتحتم الحكم على يسوع بالفشل الذي لا نظير له ، اذ كان كل الرجال والنساء الذين نجح في التكيف معهم الى حد ما ، من غير المثقفين ، بل ومن الطبقات المنبوذة . وقامت الأقلية المميزة بصلبه ، وبالرغم من انسانيته العميقة ، فانه خبر بوضوح ذلك « الاحساس بالعزلة والابتعاد عن الآخرين » ، الذي استنكره المستر باييت ووصفه بالتقلب ، وشعر نحوه بجزع اتسم بشدته ، لأنه كان بعيدا عن القلب .

واضطرت الكنيسة الرسمية بسبب اضطرابها لمسايرة العالم ،



الى التخفيف من معنى رفض عيسى للمعايير الدنيوية السائدة ، وجعلت من الصالح الذاتى فضيلة ، وزودت أولئك الذين كانوا ضحية الحضارة التى تجسمت فيها الحرب من أجل الصالح الذاتى بوسيلة للعزاء بالتركيز على فكرة الخلاص الفردى ، وفصلت الضمير الفردى عن الضمير الاجتماعى ، وفسرت قول عيسى بأنه ليس من هذا العالم ، على انه يعنى عدم اهتمامه بالمظاهر الاجتماعية للحياة ، وساد هذا الراى لأنه أرضى فكرة الصالح الذاتى ، لا لتمشيه مع الكتاب المقدس . وما اقتصر المستر بابيت على التركيز على النفس الاخلاقية ، والكمال الباطنى الا صورة متنورة منه .

ومع هذا فعندما أعاد الرومانتيكى بخياله اكتشاف وحدة الحياة ، وعرف كيف يمكن السيطرة عليها بالعلم ، فإنه قد زاد من تأكيد الحقيقة القائلة « بوجود عيش الحياة الطيبة فى مجتمع طيب ، واستحالة تحقق ذلك على الوجه الأكمل بأى طريق آخر » . ان هذا لا يعنى انغماس النفس الحقيقية فى « الطبيعانية » ، كما يحاول المستر بابيت أن يثبت ، ولكنه يعنى امتداد نطاق حساسية الضمير ، وتطهيره من كل صالح ذاتى سالب . فلقد عانى الفرد الكثير من المسخ والاجذاب من انعزال الضمير الفردى عن الضمير الجماعى وأصبح أشبه بمجتمع تعرض للاستنزاف والدمار .

من المستطاع اكتشاف مثل هذا الدافع الخيالى الحق وسط كل مظاهر التطرف فى المزاج والانفعال التى اتهم بها المستر بابيت الحركة الرومانتيكية . ولن يستطيع تقدير قيمة الرومانتيكية اليوم تقديرا صحيحا سوى ناقد قادر على الاحساس بهذه البصيرة والمحاولة الخلاقة ، مثل حساسيته بنزوات الرومانتيكيين الفرنسيين سنة ١٨٣٠ . ان المستر بابيت لم يحس الا بالناحية الأخيرة ، ومن ثم فإنه يسمي أيضا عرض علاقة العلم بالرومانتيكية ، وينخفق فى ادراك أهمية ما أنجزوه . فلقد اهتمت الطبيعانية الرومانتيكية بالفعل الى تصحيح لها فى العلم ، بينما اكتشف العلم بالفعل فى طبيعة الحياة جانبا خلافا يتوافق مع مزاعم الخيال الرومانتيكى . والواقع أن الحركتين اللتين ربط بينهما وبين الرومانتيكيين بقصد فضحهما فحسب ، لا تتصفان بالشر الا فى حالة عدم اظهار أهمية ارتباط كل منهما بالأخرى . ويشكو بابيت لأن العلم قد اخفق فى وضع حدود مناسبة لنشاطة ذهنى ، كما اخفقت الرومانتيكية فى تحديد الحساسية

والشعور ، ولذا فهو يرى وجوب إخضاع كليهما « للحكم الاخلاقي والمعايير الانسانية » . وان كانت معتقدات الأحكام الاخلاقية ، وما فيها من أصرار على القول بوجود تعارض بين الجسم والروح ، ومطالبتها بالقمع السالب قد لاقت اعتراضا من العلم ، الذى يود أن يفرضه عليها نانية . وبالمثل ، فمن غير المستطاع قبول معايير « الانسانية » كسبيل كافية لكبح أى اسراف فى الطبعانية ، لأن جانب الصالح الذاتى الكامن فيها يسمى بكل وضوح الى الحساسية الانسانية الآن .

والواقع أن الحدين كلاهما لا يصلح لمعالجة الموقف الذى وصفه بأنه « جمع بين الكفاءة المادية والانطلاق الاخلاقى » ، لأن الفردية الحديثة قد أصبحت شديدة الحدة وشديدة العلم ، بحيث يتعذر تهذيبها باتباع أية سبل سالية . ولقد اطلعتنا الحركة العلمية على انطلاق العقل الانسانى من قيوده التقليدية ، كما رأينا من نتائجها أيضا ترحيبها بنظام جديد قائم على الوقائع التى تشاهد وتختبر فى حالة منزهة من الفاية . والأمر بالمثل فى الحركة الرومانتيكية . فنحن لا نرى فيها مجرد افراط فى الحرية الحسية التى تظهر بمظهر الغيرية ، ولكننا نرى فيها أيضا ادراكا خاليا للوحدة الضرورة للحياة ، وانكارا لهذه الوحدة فى حالة اتباع مبدا الصالح الذاتى السالب .

سارت الحركتان فى الماضى فى أغلب الأحيان ، فى خطين متوازيين . فغلب العنصر العقلانى فى النزعة الفردية الحديثة على احدى الحركتين ، كما غلب العنصر العاطفى على الأخرى . ولكن تزايد ادراك تكاملهما بمضى السنين . فثمة أوجه قرابة عميقة بين الرومانتيكى الذى يخضع نفسه للحياة ، حتى يستطيع التعبير عن الحياة تعبيرا منزها ، وبين العالم الذى يتخلى عن كل مسلماته قبل دخوله المعمل . وهناك أيضا قرابة بين الرومانتيكى الذى يؤمن بقيمة كل نفس انسانية وكمالها ، وبين العالم القادر بفضل سيطرته على مقومات الحياة الانسانية اطلاق قواها الخلاقة ، والتحكم فيها معا . وبسبب انفصال الدافع العقلانى فى الماضى ، عن الحساسية الانسانية ، بينما افتقرت الحساسية الرومانتيكية الى التنور الكامل من المحاولات العقلانية ، استحق كل من العلم والرومانتيكية انتقادات المستر بايت .

وإلى استخفاف بايت بالحركتين على السواء ، وتصوره لهما مجردا حركتين طبيعيتين متطرفتين ، الى سلب كل صحة بناءة فى نقده .

فهو يؤنب الرومانتيكى « لشعوره بأن الشعر والحياة متعارضان كل منهما عن الآخر ، لدرجة تجعل من المتعذر التوفيق بينهما » . كما انه يلوم الرومانتيكى اكثر من ذلك ، اذا استطاع التوفيق بينهما . فأحدهما في نظره مصاب بعصاب ، والآخر حالم بالضرورة ، لأن خياله عندما يبتعد عن الشيء الواقعى ، لا يستطيع أن يدرك أى شيء خلاف المثل العليا .

من هنا يتبين كيف يمكن أن ترتد الى المستر بابيت نفس كلماته التى قال فيها « ان النظر الى العبقرية على أنها فيض شعورى لا تزيد فى الواقع من صورة كاريكاتورية لفكرة النعمة الالهية . فهى تدل على الكسل الروحى للخالق الذى يحرص على تجنب النصف الأصعب من مشكلته ، التى لا تتركز حول الخلق فحسب ، ولكنها تتركز أيضا حول صبغ ما خلق بالصبغة الانسانية » . اذ أن هذا الكلام يناسب « الانسانى المتحامل » ، الذى يسمى لتجنب النصف الأصعب من مشكلته ، الذى لا ينصب على مجرد الحفاظ على المعايير الانسانية ، بل على « التوافق مع المصادر الخلاقة للحياة » وحته ذلك على الاعتقاد بأن الرومانتيكية « لا تمثل أكثر من قلب للمزاج » .

رأينا على سبيل المثال كيف بدت نظراته عن العزلة الرومانتيكية ، مجرد صورة كاريكاتورية لتلك الميتة التى يموتها الوعى المركز على الذات ، والتى تعد تمهيدا ضروريا لاكتشاف مركز جديد فى مستوى أعمق للوجود ، أقرب لقلب الحياة .

### تلك الروح الرشيئة المبادكة

التى تسوقنا اليها برفق المشاعر

وبعد ان تكاد تتوقف أنفاس هذا الاطار الجسمانى ،

بل وحركة دمائنا البشرية ،

يمكننا الرقاد بأجسامنا التى تتحول الى روح حية ،

كما نستطيع بأعيننا التى تهدأ بتأثير قوة التألف

وعمق قوة الفرح ،

أن نرى باطن حياة الأشياء .

ان مثل هذه الروح لا تبدو في نظر المستر بابيت اكثر من  
استرخاء فكري تافه ولو أنه عرف :

« ذلك التشكك بعناد

في الحس والأشياء الخارجية » .

لما حرص على قمعه اعتقادا منه بأنه من أعراض بداية مرض ،  
أو كشيء يحل محل فريضة العمل الملح التي يميل الى فرضها ،  
وترتب على ذلك انه بينما يميل الى حث الناس على قبول قيود المعايير  
الانسانية ، فانه اما أن يصاب بالصمم ، فلا يستمع الى موسيقى الانسانية  
الشجية الباقية ، أو « لا يرى فيها شيئا يستحق الخضاع والقهر »  
فلم يبد في نظره الرومانتيكيون الذين يزعمون فعل ذلك بأكثر من  
عاطفين .

وأصابه الصمم أيضا ، فلم يستمع الى نغمات الطبيعة الأعمق ،  
وساقته هذه اللاحساسية أيضا - كما نعتقد - الى وصف ما هو في  
الواقع فارق ثانوي للفارق الأولى - وكان بابيت محقا بما فيه الكفاية  
عندما كتب ان الشعور بالهبة مستمد من الاحساس بالوحدة ،  
والشعور بالدهشة مستمد من الاحساس بالكثرة ، ثم أردف قائلا :  
« علينا ان نسلم بما قاله كارلايل بأنه من غير المستطاع امادة اللثام  
عن النظام الطبيعي ، ولكن هذا لا يعنى انه رائع . انه مثير للدهشة  
ليس الا » . ومن هنا اعترف بأن كل ما تحدثه الطبيعة عنده من اثر  
هو اثاره دهشته ، ويكشف الاعتراف عن سطحية تجربته . فهو لم  
ير ، وهو ينظر بمنظار النقد المتعالى ، من قلعة « نزعت الانسانية » الى  
عالم الطبيعة المحيط به ، والذي رآه مصدر تهديد لعالمه ، أكثر من  
كثرة حية لا قيمة لها ، تمثل الأشياء العابرة في رقصها البليد المحموم .  
أما الرومانتيكي الذي يخضع خضوعا حقيقيا للحياة ، فانه يكتشف  
وراء هذه الحيوية الظاهرة وفي باطنها ، نظاما دالا على وجود عقل  
خلاق . انه يكتشف وحدة كامنة في الكثرة ، ويعتمد اعتمادا كاملا عند  
تفسيره لهذه الوحدة على الشعور . وبفضل شعوره بالتواضع ،  
الذي يساعده على الفوص في سر الحياة ، فانه يشعر بالتهيب ، وان  
كان هذا يساعده على التحرر من الخوف ، عندما يتسنى له ادراك  
وجود معنى كامن في هذا السر . ولنتشهد بمقال حديث ظهر في  
الملحق الأدبي لجريدة التايمز : « لقد انضح أن كائنات الأرض البديعة

ليست مجرد اشباح دائمة التغير ، تلعب في كهف . وتتسلط عليها أنوار خفية من الحقيقة ، ولكنها هي في ذاتها أشياء حقيقية تولدت من احتكاك الموجب والسالب . انها بالذات عوامل فعالة للحياة تتحرك في جملتها تجاه وحدة العقل والوجود ، التي بدت في مذهب أرسطو ودانتى في مرتبة أعلى من المحرك الأول » .

ومع هذا فقد رأى المستر بابيت في أولئك الذين تمسكوا بمثل هذه التجربة مجرد « أصحاب حنين وشوق للمجهول » ، لأن حدود العقل في نظره ثابتة لا تتغير على الدوام . فهو يعجز عن اكتشاف أى معنى اخلاقي من تأمل غابة غضة ، أيام الربيع ، أو شئ أكثر من روعة المنظر في غروب الشمس ، لأنه بعيد عن كل ذلك . ويتفق مع سقراط على القول بأن « المروج والأشجار لن تعرفنى شيئاً ، أما أهل المدينة فقادرون على ذلك » ويصفق لهوراس ابن المدينة لما ظهر من سخرية في نظراته الأخيرة « الى الاحلام الدالة على البداوة - وهل كان من المستطاع أن تكون غير ذلك ... » .

ولكن ما الذى استطاع « أبناء المدينة » تعليمه ؟ هل استطاع أبناء المدينة تقديم حل لمشكلة الحياة تشبع الحاجات الانسانية فى أيامنا هذه ؟ والى أى حد تجنبوا مثل هذه المشكلات اعتماداً على الثقافة أو الحرص على الدقة ، أو بالانحراف الى مسائل تافهة ؟ وهل تعد الاحلام الدالة على البداوة مجرد « اسقاط للمزاج ورغباته المتحكمة المبنية فى خواء ؟ »

يجيب المستر بابيت عن أول هذه الأسئلة بزعم لا نستطيع قبوله . انه الزعم بأن الانسان المتحضر فى الماضى قد استطاع صقل انسانيته عندما نجح فى اقضاء نفسه عن الطبيعة ، وسيطر على حياته ببعض معايير تقليدية . أما السؤال الأخير ، فقد أجاب عنه بالإيجاب بلا تبصر . فهو يعترف بأن اسطورة الهاوية التى رآها باسكال فائرة فوهتها دائماً فى وجهه ، لها فى أقل تقدير قيمة رمزية ، ولكنه لا يرى أن الرومانتيكى المخلص ، محق فى سعيه لسد هذه الهاوية ، واعادة الأحوال الى مجراها الطبيعى لوقف عرضت الحياة البدائية - مع الاعتراف بالاختلاف - شبيهاً له فى أقل تقدير .

( هنا عرض فوسيت دفاعاً سديداً عن وردزورث وكيثس ، ونفى وصفهما بالرومانتيكيين « السذج » ، كما رأى بابيت . وتبعاً لما

ذكره فوسيت : « ان هذا الموقف مستند من كل ناحية على انصاف الحقائق » ، « ومزعزع الى أبعد حد » .

لعل الأمثلة المعينة التي قمنا باختيارها قد أكدت ، بشيء من عدم الانصاف ، أوجه النقص في تخيلات المستر بابيت ، وبقي أن يدرك كيف رجحت كفة هذه الجوانب الناقصة على مزايا أحكامه ، عند المعالجة العامة للاخلاقيات الرومانتيكية والحب الرومانتيكى ، وهما الموضوعان اللذان تركز عليهما معظم كتاب « روسو والرومانتيكية » . هنا أيضا نصادف الكثير من الافحام في عرضه للتناقض بين الادعاءات المثالية للرومانتيكيين العاطفيين وسلوكهم الحق ، وان كنا نصادف بالمثل عجزا في ادراك دلالة هذه التناقض وضرورتها .

بدأ بابيت بملاحظة أن العصر الذى بدأ في أواخر القرن الثامن عشر، الذى مازلنا نعيش في عماره « قد شاهد نصرا يكاد يكون بلا نظير لمنطق الفرد على المنطق العام للبشرية » . ولا يقصد بابيت بالمنطق العام للبشرية بطبيعة الحال معناه الاجتماعى ، ولكنه يقصد المعنى الكامن في التراثين الكبيرين : الكلاسيكى والمسيحى ، اللذين شنت عليهما مشاعر النزعة الفردية - فى اعتقاده - « حربا ضارية » .

وفى نظره ، يكاد التقليدان يعدان شيئا واحدا ، لأنه لا يعترف بغير المسيحية التى اصطبغت بالصبغة الكلاسيكية ، والتى تصر على حاجة الانسان الذى يقلد المسيح : « اما الى قمع الذات الفطرية بصرامة ، أو اماتتها ... اذ لابد أن يحتوى أى دين صميم على الدوام ، على نحو أو آخر ، على الاحساس بوجود انشقاق باطنى عميق يفصل نفس الانسان المعتادة عن النفس الالهية » . ومع هذا فقد سبق أن بينا ، أن مثل هذا التفسير لتعاليم عيسى قد سلبه مغزاه الأساسى ، ومن ثم فانه سيعيد طرح الثنائية ذاتها التى تم حلها بصورة مقنعة . ولقد اهتمت التقاليد الصحيحة للكنيسة - لا الباكورة وحدها - بتأكيد عدم وجوب وجود فجوة عميقة تفصل بين المادى والفطرى وبين الالهى . كما اعترف بتعطيم الزهاد سواء اكانوا رهبانا من العصر الوسيط أو اخلاقيين من التطهريين لوحدة الحياة المقدسة على نفس الوجه الذى فعله الحسيون . ولنستشهد بما قاله أحد الكتاب المعاصرين :

« تصر العقيدة المسيحية على القول بأن الكائن الاسمى المتسامى بالضرورة قد عبر عن نفسه بصورة عظيمة التألق ، عندما جمع بين الحقائق المختلطة لهذه الحياة وبين طبيعته القائمة على الصفاء أساسا ، واثبت ذلك لنا بوضوح أن عالمنا المادى هذا ليس بالضيق الشديد أو الجسامة التى تحول دون ايواء الله . ومن هنا تحقق اثرء الحياة بثمار هذا التفاعل المكتملة المراتب ، وهذا فى الحق هو غايتها ومبدأها » .

قصارى القول ، أن التقاليد المسيحية الصميمة قد قالت بوجود تناظر حى بين الله الكامن فى الطبيعة ، وفى الانسان ، ووجود علاقة حية بين الأعاريد الجماعية لنجوم الصباح وابناء الله وهم يتהלلون فرحا . فهى وإن كانت قد فرقّت بين الطبيعى والروحى ، إلا أن مثلها الأعلى قد اتجه الى التوفيق بينهما .

ومع هذا فعلى الرغم من أن المستر باييت قد استنكر المغالاة فى اليأس من الطبيعة البشرية التى جنح اليها بعض المسيحيين من قبيل اظهار تواضعهم كرد فعل لمغالاة الوثنيين ، فانه قد ضحى بالجانب الروحانى من المسيحية فى سبيل الاخلاقيات . والحق أنه فى الحالات التى اعترف فيها بهذه الروحانية ، كان ذلك فى معرض كلامه عن مذهب النعمة الالهية « الذى عكس يأس أولئك الذين شهدوا انحلال الامبراطورية الرومانية » . واما عن مذهب النعمة الالهية الذى عبر عن الأمل والايمان بقداسة الحياة ، فان المستر باييت يجهله جهلا واضحا . ولعله يفضل سرير الموت المهدد بالرعب اللاهوتى على جوليا لروسو ( هيلواز الجديدة ) التى انتهت فى سلام ، كما كانت نهايتها آية من آيات الفن . وهكذا ساقته اخلاقياته السالبة عندما حاول التوفيق بين التقاليد المسيحية والكلاسيكية الى حشو كل منهما بالتعصب التطهيرى ( البيورتانى ) . فلقد تصور « المسيحى الورع » واحدا ممن أماتوا أنفسهم المعتادة تاركا للنعمة الالهية المتسامية على الطبيعة مهمة انقاذه ، وهى طريقة رآها غير عملية للانسان العادى . وكان محققا لحد كبير فى ذلك ، ولذا فضل التصور « الإنسانى » الذى يعتنقه والذى يفرض على النفس المعتادة اتباع بعض أصول خاصة باللياقة والوقار . على أن هذه الطريقة ، وإن كانت أكثر عملية نوعا ، إلا أنها مازالت لاتصلح عند التطبيق الا عند قلة من المميزين ، وكما بينا ، أنها تقيد القدرة الخلاقة عندهم ، أن لم تتسبب فى

أبطالها . وهكذا لجأ المستر بابيت « للنزعة الانسانية » بسبب فهمه الناقص للمسيحية وما فيها من توفيق ايجابى بين الارادة الفردية و ارادة الحياة الذى دعا اليه عيسى عندما قال : « أنا والأب واحد » ، والذى أعاد اكتشافه كيتس عندما كتب يقول : « لست متيقنا من أى شيء سوى قداسة مشاعر القلب ، وصدق الخيال » .

هذه القدرة على تسخير ملكات الانسان لخدمة الحياة فى تناول الأفراد العاديين وكذلك الشعراء والعلماء والقديسين ، بل ويكثر وجودها أيضا - كما ذكر يسوع ووردزورث وتولستوى - بدرجة غالبية عند الفقراء والوضعاء ، أكثر من وجودها عند الأغنياء والمتقفين . واتجهت الحركة الرومانتيكية رغم كل خلطها بين ما هو عاطفى وما هو انسانى ، بالمهمة الضرورية الخاصة بالتوفيق بين العناصر الاخلاقية والروحية والعقلانية والخيالية فى التراث المسيحى .

لن يعترف المستر بابيت بذلك . فهو لا يرى لغير « الزهد المسيحى » و « آداب لياقة النزعة الانسانية » أى بديل سوى قيام الانسان بتنمية شخصيته المعتادة بحرية . ويقصد بكلمة « حرية » الاعتماد على فرديته ، أو دون تقييد بقانون ضرورى وكتب يقول : « ان انكار حقيقة ( الحرب الدائرة فى الكهف ) يعنى حدوث تحول كامل فى الضمير . فهو يعنى توقف الضمير عن القيام بدور الحكم على النفس المعتادة ، وتوقفه عن تحريم نزواتها ، وجنوحه - لو اعترف به على الاطلاق - الى التحول الى غزيرة وشعور » .

هنا أيضا اخفق المستر بابيت فى فهم المقصود بقيام الخيال باحداث تحول فى الضمير . ان معنى ذلك هو قيامه بتحويل الأحكام السالبة الى بصائر موجبة . والضمير الذى يقف موقف الحكم ، ويحرم النزوات زائف ، لأنه غارق فى عملية تضخيم ذاتيته . ورغم ادعائه عدم التحيز ، الا أنه متحامل ، لا بتأثير قواعده الاخلاقية التعنتية التى استوعبها صاحبها فى شبابه ، بل لجعله النفس شيئا متعارضا مع الحياة .

لو كانت النظرة المسيحية للضمير مقصورة على تعريف المستر بابيت لها ، لكان الحق بلا جدال فى جانب أولئك النقاد الذين رفضوا الاعتراف به باعتباره ملكة نسبية مصطنعة ومكتسبة ، عمادها العادات



والتقاليد . ومن المسلم به أن المسيحية المحافظة ( الأرثوذكسية ) كثيرا ما فسرتة على هذا النحو في الماضي . أما المسيحيون الذين فهموا فهما أوفق تعاليم سيدهم ، فقد بدا لهم الضمير ملكة أكثر جوهرية ، عندما ادعوا اعتماد الفضيلة على طاعة ارادة الله ، التي تتكشف لكل فرد من خلال صوت الضمير . ولعلها تجسمت في فكرة « النور الباطنى » على نحو أوضح النظرة المسيحية الحققة الى الضمير . والنشاط الخير الخلاق للكويكرز دليل ساطع على قيمة ما حققته ، ويصعب انكار المستر بابيت له ، وهو القائل بضرورة الحكم على كل ايمان بثمرته .

لو صح القول بأن هذا المذهب قد ألهم جماعة « يبلو أنها أدركت ادراكا أفضل من أية جماعة أخرى ، ما ينبغى أن تتصوره عن نوايا السيد المسيح » ، على حد قول الدكتور اينج ، فينبغى الاعتراف بأن هذا المذهب لم يكن وقفا على الكويكرز . ان النظر الى الضمير لا كمجرد ملكة للحكم والنهى ، بل كصوت للحياة يفصح عن نفسه من خلال الملكات المتألفة للفرد ، ويقوده الى العمل بصورة صحيحة متجاوبة مع حقيقة الأفكار ، مسألة أساسية عند المسيحية . ولا تصادف هذه النظرة عند الصوفيين المسيحيين وحدهم ، بل وعند شاعر كجوته ، الذى وصف ما يتميز بقداسته بقوله : « انه الشيء القائم والدائم الوجود الذى كلما عمق الشعور به أحدث توافقا أعمق » .

وتكمن وراء الرومانتيكية رغم ما فيها من اسراف ، محاولة الحصول على توافق أعمق مع ارادة الحياة ، بتحقيقه ، يتم تطهير الشخصية من التحامل القائم على الصالح الذاتى . وليس من شك فى أن الضمير عند الرومانتيكيين قد تحول الى غريزة وعاطفة جامحة ، وأن كان هذا لامندوحة منه فى أى مراحل باكرة من أى حركة تمثل رد فعل عنيف ضد الذاتية الفكرية الأنانية .

كتب المستر بابيت ملخصا لبرهان كان قد توسع فى شرحه فى كتاب ( الديموقراطية والزعامة ) (\*) يقول : « لم يغد الضمير يبدو عند شافتسبرى وهامشنسبون ككايح باطنى ، فلقد أصبح احساسا أخلاقيا ، أو نوعا من الغريزة المنبسطة لفعل الخير للآخرين » . والضمير

(\*) Democracy and Leadership.

الحق كما اثبتنا ، احساس اخلاقي اكثر منه كابحا أخلاقيا ، ولكنه ليس مجرد « نوع من الفريضة المنبسطة » . ومع هذا فمن اللازم حدوث هوية بين النفس والحياة المحيطة بها ، وحدث توافق بين ملكاتها ومع هذه الحياة . فعلى الرغم من أن الادعاءات الفرية قد كانت عوضا بكل تأكيد عن الكمال الذاتي ، اذ كثيرا ما غطى الخير العام على الكثير من الخطايا الفردية ، فان الخاصة الاخلاقية للفرد متضمنة بصورة وثيقة في علاقته بالمجتمع . أما ما تعنيه هذه الصلة عند المسيحيين ، فقد أحسن التعبير عنه حديثا الدكتور تمبل : « ليست الارادة الخيرة التي يجب أن نشارك فيها جميعا وسط كل الأطراف الباحثة عن مصالحها الذاتية ، وتأكيد ذاتها ، مجرد شعور طبع ودود بالمحبة ، ولكنها المحبة التي تنظر بصدق الى أحزان الآخرين كأنها أحزانها . فلو أحببنا جيراننا كما نحب أنفسنا ، حينئذ سنعتقد أنه من المروع أن ينشأ أطفال جيراننا في الدساكر القذرة ، مثلما هو مروع أن ينشأ أطفالنا في مثل هذه الدساكر » .

ربما استطاعت مثل هذه المشاعر تأييد رأى المستر باييت القائل : « أن الكنيسة عندما جنحت الى النزعة الانسانية ، فانها قد خضعت بذلك للطبيعانية » . وان كنا نلاحظ في هذه المشاعر بشائر مشجعة عن بدء ادراك الكنيسة الحقائق الخيالية والعملية في تعاليم السيد المسيح . وأن نفس الادراك لما في الخيال من حقائق عملية - كثيرا ما بدت غير محددة وان كانت قد كشفت عن حدوث تزايد في ادراك الأحوال المسيطرة عليها - مائل في النزعة الانسانية والطبيعانية في الحركة الرومانتيكية .

ومع هذا فلن يقر المستر باييت هذه القرابة بين الخيال الرومانتيكي والخيال المسيحي ، لأنه لا يعترف بأى شيء خلاف المسيحية ذات الوجهين . اذ كتب على سبيل المثال : « ان شخصية المومس المردود اعتبارها بتأثير الحب ، والتي تمتعت بشعبية فائقة ابان المائة السنة الأخيرة ، انما ترجع الى روسو ذاته » . على أننا وان كنا نقر القول بأن هذه الشخصية قد صبغت بصفة عاطفية بفعل الرومانتيكيين المحدثين ، الا أنها ترجع بكل وضوح الى الكتب المقدسة . فلا جدال ان فكرة الفداء وحب التسامح وقدرتهما على التغلب على الدائرة المفرغة المترتبة على أحكام القصص كانت لب تعاليم المسيح وشخصيته . ويدرك المستر باييت بالذات أحيانا هذه الحقيقة التي لا تشعره

بالارتياح ، ويعترف مثلاً « بأن الاصحاح الجديد حافل بأمثلة من المفارقات الاخلاقية » ، وان كان تعقيبه على مثل هذه المفارقات يكشف عن روحه ، فلقد كتب يقول : « ومع هذا فمن الممكن دفع هذا النوع من المفارقة بعيدا الى الحد الذى يبدو فيه نهجاً لا على التفاليد المعتادة فحسب ، بل وعلى الادراك السليم للبشرية ذاته ، وهذه مسألة بعيدة الخطورة » .

ومن الطبيعى أن يتجه جوهر تعاليم عيسى على الدوام الى مهاجمة مفهوم المستر بابيت « لمعنى الادراك السليم للبشرية » . اذ تثبت هذه التعاليم القصور القاضى لهذا الادراك السليم ، وتبين كيف يستطيع الفرد أن يحيا وأن يعمل معتمداً على منطق عميق . والواقع أن نقطة ضعف الاخلاقيات العتيقة التى يناصرها المستر بابيت هو ارتباط مبدأ ضبط النفس فيها بالضرورة بدافع الحرص على الذات ، كما أنه محاط أساساً به . ومن هنا فإنها تعبر عن حالة حرب داخل الفرد وداخل المجتمع على السواء ، وتعمل على إبقائها . والظاهر ألا وجود لمهرب واضح منها . فواء المظهر الوقور ، والاحساس بالتناسب الذى يقدره المستر بابيت ، والذى يتهجم عليه مثل الابن المدلل ، هناك « حلقة » الضرورة التى لا آخر لها ، التى صاح بسببها هيكيوا مرتاعاً :

هو ذا ، لقد رايت يد الله مفتوحة .  
ولم أر فيها شيئاً ، شيئاً خلاف العصا .  
التى اشعرتنى بالكآبة والأسى .  
وبالغض الى الأبد . . . .

ومع هذا فقد حطم يسوع هذه الحلقة فبين للناس كيف يبدو العقل أكثر معقولية في حالة تسخيره لخدمة المحبة ، مما كان في حالته كمجرد أداة للصالح الذاتى ، وكيف يعد وهو على هذا النحو تعبيراً أكثر جوهرية عن غاية المحبة .

ومع هذا . . . . فقد عجز المستر بابيت - وبخاصة في كتاب « الديموقراطية والزعامة » ، عن التفرقة بين الحب الدال على بلوغ الكمال بفعل العقل ، والحب كشعور رحيب فحسب . كما أنه غفل

بالمثل عن ثمار « الإدراك السليم » في الحياة ، التي تجاوزها يسوع ، وكتب على سبيل المثال يقول : « كثيرا ما وقع نصير السلام في الوهم بحيث أصبح الآن نتيجة لزهوه بأحلامه يستحق عن جدارة أن يعد مساويا للساخر الرومانتيكى » .

لو كان نصير السلام مجرد الحالم الإركادى الذى شبيهه به المستر بابيت من قبيل الانتقاص ، لما كان من المستبعد بلاشك أن يتحول من دور المفتون العاطفى ، الى دور الساخر . ولكنه لما كان بالضرورة أكثر واقعية من المستر بابيت نفسه ، فانه يرى فيما حدث في المائة سنة الأخيرة من اسراف في التفاهة والاتجاه الهدام تأكيدا لحقيقة مدركاته . . . ان أنصار الحرب وأصحاب « النزعة الانسانية » هم الذين يؤمنون بتوازن القوى ، وهم الذين قد جعلوا « من الإدراك السليم للبشرية » أساسا للسعى المنطقى وراء المحافظة على الصالح الذاتى ، وهو ما كذبت له الأحداث . ولا جدال انه كثيرا ما تكمن الأنانية - كما بين المستر بابيت - وراء ادعاءات الغيرية في الاخلاقيات الرومانتيكية ، وان كان هذا محتما في حركة منحدرية من رد فعل عاطفى وحسى أساسا ، لأن الناس لا يستوعبون ما درسوه من الحياة الجديدة الرحيبة التى دخلوها الا في تودة ، ولم يستطع العقل الاستنارة من العواطف المحررة والافادة منها الا ببطء أيضا .

أما الحقيقة الهامة التى عجز المستر بابيت عن فهمها فهى عدم اغفال دور العقل في هذه العملية . والأصح أن له دورا أكثر جوهرية ، بعد تأكيد دوره الخلاق ، واثبات علاقته الموجبة بالملكات الأخرى ، بدلا من قيامه بدور سالب . ولقد وضعت الاخلاقيات القديمة المغالاة في الكبرياء في مقابل المغالاة في التواضع ، والاسراف في الحب في مقابل ضبط النفس ، والله الطاغية الجبار في مقابل الانسان المفتري ، كما أن الناس بسبب انصافهم في معاملاتهم بالقسوة والجهامة والعنف قد خلقوا لها على نفس صورتهم ، لأنهم كانوا في حرب مع انفسهم . ويصر المستر بابيت على امكان تهذيب مثل هذه الاخلاقيات بأساليب العقل ، وان كان يرى تعذر احلال أخرى مكانها . أما الرومانتيكى فقد استطاع في الحالات التى اتصف فيها خياله بصحته ، أن يدرك مثل عيسى ، امكان احلال أخرى محلها ، ووجوب ذلك ، في حالة حدوث تعاون حيوى بين الملكات ، لأن تهذيب الحواس أنفع وأجدى من قمعها ، وتوسيع العقل وانعاشه اعتمادا على التعاطف أفضل من تضيقه

وقتل به فعل الصالح الذاتي . وأدرك الرومانيكي أن « الحرب الأهلية في الكهف » التي قبلها المستر بابيت – مثلما قبلها العالم الوثني كشيء خالد – تمثل صراعا بين ملكات الصالح الذاتي في الفرد ، وهو صراع يمكن تحويله الى تحالف خلاق بين الملكات ، تتوقف فيه الحواس عن العمل كأدوات مطامع هدامة ، كما ينتهي فيه اتصاف العقل بالمنطق القاصر . ويتناسب مع نجاح الرومانيكي في خلق توافق في ذاته على هذا الوجه القدرة على الشعور بهوية مصالحة مع مصالح كل رفاقه من البشر واكتشافه وجود قوة موقفة تتمركز في حياته وفي ذاته على السواء ، سماها باله المحبة .

لن يعترف المستر بابيت بوجود مثل هذا المركز ، ويتركز اتهامه للأخلاقيات الرومانيكية على افتقارها لمثل هذا المحور . فالمستر بابيت ينظر الى الحياة من عل عند الحكم عليها ، لذا فانه يتصور الله أيضا كسيد أعلى ، منزل عن الحياة ، ويتحتم على الانسان التزلف اليه ، وكتب يقول : « يتحتم في نهاية الأمر اعتماد القانون الانساني على تصور وجود شيء يعلو تيار الأحداث .... ولولا ذلك لأصبح الضمير نفسه جزءا من نفس التيار ، وعنصرا متغيرا ، مع أن المفروض هو تحكم الضمير في هذا التغير ... ان الانسان الذي يتركز جهده على التعبير الذاتي ، لاضبط النفس ، يخضع لكل مؤثر ، ويصبح عبدا لكل حالة ودافع يشعر به مع كل نسمة يتنفسها . نعم يتحول انصار التعبير الى عبيد لانطباعاتهم » .

الحق أن الحركة الرومانيكية قد كشفت عن الكثير من الأمثلة لهذا الخلط بين التعبير والانطباعات ... ولكن المستر بابيت قد عجز عن ادراك انفصالهما في جوهرهما ، ويدرك الرومانيكي الحق وجود عقل منظم ، لا فوق تيار الأحداث ، بل مشارك فيها . فالألوهية في نظره كامنة ، وتفقد حقيقتها في حالة تجريدها من الفعل . وينصب جهد الرومانيكي لا على التعبير الذاتي – بالمعنى الأناني الذي قصده المستر بابيت – بل على أكمال ذاته بفعل الخيال الذي يساوي فيه بين عقله وعقل الحياة .

سيظل انصار كل من التعبير الذاتي وضبط النفس من « الأنانيين » ، لأنهم يعلنون أيضا معارضتهم للحياة . ولم يكن الشيء الذي اعتقد المستر بابيت أنه « قد رفعه فوق تيار الأحداث » في

الواقع بأكثر من اسقاط لمعايير الاخلاقية والفكرية ، ومع هذا فهذه المعايير قاصرة وشخصية ، رغم ما قيل « عما حدث لها من عمليات تقوية وتقسية ضد صدمات الظروف والأحوال » عند خلقها ، وعن اعتمادها على الدراسة المستفيضة للأدب الانساني . والواقع أن محور الاخلاقيات القديمة الذي يثق فيه المستر بابيت ثقة كبرى ، هو النفس العدوانية ، والمنعزلة الى مثل هذا الحد .

كان الاكتشاف الذي اهتدى اليه الرومانتيكي الحق هو المحور الجديد للوجود ، الذي انكره المستر بابيت . فهو محور شخصي ، وإن كان لم يعد محورا أنانيا ، لأن الفرد قد أخضع نفسه - لا عشوائيا لسيل الأحداث ، وإنما أعتمد على « عين الخيال المفتحة » بكل ما تتضمنه من ذكاء فعال مميز مسابير للارادة الخلاقة للحياة . ومن ثم فإنه أصبح محورا حقا للحياة ، وكائنا عضويا ، اتخذ اللاوعي في وعيه شكلا ومعنى . فنحن نصادف هذا الميل للانغماس الى غير حد في شهوة المعرفة أو الاحساس أو القوة ، بغير فرض مركز ما لهذه الشهوات أو مبدءا للتوجيه يرتفع فوق النفس المعتادة ، « لا في الطبيعة ذاتها بل في الفرد ، الذي يعمل على تأكيد ذاته في مواجهة الطبيعة » .

والكائن القلب ، كما قال المستر بابيت خاو روحيا ، لأن صلته بالحياة ليست صلة عضوية ، كما أن الكائن المشتت الذي يفرض على شهواته مبدءا توجيه ، يفتقر الى الصلة العضوية أيضا . أما الرومانتيكي الحق ، فتتحقق على الوجه الصحيح عنده التفرقة التي أصر عليها المستر بابيت بين « نطاق الفريزة الذي يدنو المستوى العقلاني » و « نطاق البصيرة الذي يعلوه » . . . وبينما يعجز « الانساني » الذي يجعل ضبط النفس متعارضا مع الفريزة عن الارتفاع الى نطاق البصيرة الذي يعلو المستوى العقلاني ، أو آخر حد للنفس ، لأنه مقيد بمحور العقل الواعي وحده ، فإن الرومانتيكي الحق يدرك الحياة من مركزها الخلاق . وكما ينتج أي عنصرين كيميائيين عند مزجهما جيدا عنصرا ثالثا ، يجمع بين العنصرين الأولين ، في نفس الوقت ، وإن كان في ذاته أعظم من كليهما ، كذلك يترتب على امتزاج الفريزة والذكاء وتآلفهما بصيرة الخيال المختلفة عن الفريزة ، وإن كانت هذه الفريزة مشاركة فيها .

يخضع مثل هذا الخيال لترويض أعمق وأدق اتباعا للنظام من الترويض الذي تحدث عند المستر بابيت والمعتمد على الفرائز

الأنانية الخاضعة للعقل المعتمد على صالحه الذاتى . . لأن كلا من عقل الفرد وغرائزه خاضعان لترويض العقل الدينامى المتغلف فى العالم والذي يساعد على المحافظة على بقاءه ، كما أنهما معبران عنه على خير وجه . وفى الصراع الذى يدور لاجداث التآلف بين الملكتين فى نفسه ، فانه يكافح لتحقيق المقاصد الخلاقة لله . وهكذا فعندما يسعى المسيح الأصيل لحب جاره مثلما يحب نفسه ، ويعبر عن هذه الحقيقة بقوله أن « الله محبة » فانه يسمى كى يصبح الها ، باكمال هويته الواعية بالحياه برمتها » .

من هذا يتضح أن الله فى نظر أنصار الاخلاقيات القديمة قد وضع فوق الناس ، بحيث يصبح فقط مجرد صورة مشخصة لمعاييرهم الاخلاقية المناسبة لزمانهم وحضارتهم وصالحهم الذاتى . اما بالنسبة لنصير الاخلاقيات الجديدة ، فالله كامن فى كل الحياه ، ولا تتحدد طبيعته الا فى شخصية انسانية متجددة مكتملة ، كما حدث فى حالة يسوع ، وهكذا يتحتم أن يكون الرومانيكى الحق أكثر تواضعا من « الانسان » عند بابيت ، لأنه يتخلى عن وجهة نظر التفوق على الطبيعة واقارانه على السواء . غير أنه عندما يؤكد توقيره للحياه برمتها بوصفها متضمنة لتيء الهى ، فانه يؤكد أيضا احترامه للقوة الالهية الكامنة فيه ، وإيمانه بإمكان ادراكها . واتخذ هذا التقدير الذاتى فى الماضى صورا مغالى فيها ، بسبب عدم استنادها بالقدر الكافى على تعلق النفس بالحياه . على اننا نصادف شيئا أكثر من « الفطرسية الانسانية المتطرفة » حتى فى كلمات كليفورڊ (\*) التى قال فيها : « تتلاشى من انظارنا ببطء الملامح المعتمة المظلمة لئلا المتسامى على الانسان . وبمجرد اختفاء الضباب المحيط بوجوده ، فاننا ندرك بوضوح أعظم وأعظم شكل شخصية اسمى وأنبل لذلك الذى صنع كل الالهة والذى سوف يقضى عليهم » .

لن نستطيع أن ننكر احتواء هذا الكلام على ملامح من الفطرسية التى عرفت عن العلماء فى العصر الفيكتورى ، أو من « النزعة الفردية البرومشيوسية » التى استنكرها المستر بابيت ، فلقد كان من اللازم تحطيم الاله القديم قبل اعلان مولد الجديد . ويميل محطم الأصنام الرومانيكى الى اعلان ذاته ، بدلا من تأكيد وجود الله الكائن فيه .

(\*) W.K. Clifford.

على أن الحركة الرومانتيكية لم تمثل هبوطاً من الإيمان بالخوارق أو ما يتعالى عن الطبيعة ، الى الطبيعية ، كما ادعى المستر باييت . ان كل ما ينبع من الخوف والجهل لابد من استبعاده من الأشياء المتسامية على الطبيعة القديمة ، حتى يمكن ادراك المتساميات الحققة ، أو الألوهية . وبالمثل فان كل ما اتصف ببطلانه بسبب اتصافه بالأنانية والمتمثل في الفوارق والامتيازات الاجتماعية التي كانت تفرق بين انسان وآخر ، كان لابد أن يزال ، حتى تستطيع الحياة الانسانية الإيمان بالألوهية الحققة النابعة من أصل مشترك .

كان الاله الطاغية في الاخلاقيات القديمة صورة متسامية لمعنى الطيفان عند البشر ، كما أن « الشخصية النبيلة المتسامية » التي تصورها الرومانتيكي ، تمثل الانسان الخلاق الذي أدرك اله المحبة في ذاته ، بعد أن سخر كل ملكاته لخدمة الحياة وأقرانه بدلاً من السعي للطفنان عليهم باسم الاخلاق . ان هذا بكل تأكيد هو ما عننته « جورج صاند » عندما كتبت في شيخوختها تقول « لقد تأملت ملياً فيما هو حقيقي ، وأثناء قيامي بالبحث عن الحقيقة ، اختفى شعوري بالذاتية شيئاً فشيئاً » . ويرى المستر باييت في هذا القول اعترافاً لأحد الرومانتيكيين الذين علمتهم التجربة كيف يتحولون « الى النزعة الانسانية » . غير أننا قد أثبتنا تعذر تجاوز نصر النزعة الانسانية لذاتيته . اذ أن معايير الاخلاقية والعقلانية تظل خاضعة للنفع الذاتي . ولم تختف عاطفة الشعور بالذاتية عند جورج صاند تدريجياً الا بعد بحثها المنزه عن الغاية ، عن الحقيقة ، التي كشفتها لها الحياة : مثلما يحدث في حالة العالم في نطاقه المحصور . فهي قد حققت تلك الهوية الشخصية العميقة ، والتي تصبح فيها النفس بؤرة ممثلة لمعنى الحياة .

لا يدرك المستر باييت في مثل هذا المعنى أكثر من اخضاع كل قيم الحياة الأخرى للتعاطف . اذ كتب يقول : « ان كلا من روسو وأتباعه يكون مبالغون الى النظر للانسان على أنه من صنع قوى طبيعية ، لا على أنه من صنع نفسه » . ومن المسلم به ان هذه هي الهوة التي يتردى فيها الرومانتيكي الزائف . أما هوة الاخلاقيات القديمة فأثرها أقل من ذلك اهلاكا للحياة ، وأثبت المستر باييت ذلك عندما كتب يقول :

« بمجرد استبعاد المدركات العقلانية العليا ، يهبط العقل الى



مستوى العقلانية ، وبصبح الرعى مجرد رعى ذاتى . . . وبعد أن يفقد الإنسان وحدة بصيرته ، فإنه يتوق لوحده الفريزة . ومن هنا جاءت مفارقة امتلاء أكثر الحركات وعيا بالذات بالثناء على اللاوعى ، ويكثر ذلك عند شخصيات من أمثال والت ويتمان ، الذى رغب فى التحول الى أحد الحيوانات لمشاركتها فى العيش ، ومثل نوفاليس الذى رضى بأن تمتد جلوده فى الأرض مع النباتات .

وتشخيص المستر بابيت صحيح هنا أيضا ، وإن كانت طريقته فى العلاج زائفة . إذ أن « المدركات العقلية العليا » المتمثلة فى التراث الدينى أو الإنسانى « لم تعد - كما اضطر هو نفسه للاعتراف - تتحكم فى إيمان الناس » . والسبب فى ذلك هو اكتشافهم أنها ليست بالشئ الذى يتجاوز العقل بالمعنى الحق . والبصيرة التى يدعى بلوغها قد أثبت زيفها التحامل الشخصى . وما علينا إلا أن نبحث عن الخصائص الأخلاقية للآلهة والحكومات التى صنعها الناس واتبعوها فى الماضى ، حتى ندرك بأنهم قد عكسوا ما لدى من خلقهم من قصور أخلاقى وسياسى واجتماعى . وبعد أن أصبح الناس أكثر تنقلا وإنسانية ، اكتشفوا كل ما لم يكن عقلايا ولا إنسانيا فى كل ما ادعى أنه من املاء « ادراك عقلاى علوى » . ولاشك فى حدوث أضرار - كما لا ينظر المستر بابيت - الهبوط الى ما هو أدنى من العقل ، وباختصار الى الاستعاضة بالحس الخاضع للإنسان ، على ما هو غير إنسانى منطقيا .

كانت هذه خطوة زائفة ، ولكن لعلها كانت ضرورية . إذ كان لا مفر من مد جلود جديدة للحياة ، بعد أن أصيب الإنسان بجذب أخلاقى ، وتردى فى الشر نتيجة « النزاع الأحمق » الذى شنه على الطبيعة باسم الاخلاق والحنسارة . وأنكر فى محاولته « صنع نفسه » القانون الطبيعى الذى كان وجوده ضروريا « لصنعه » هو أيضا . ويطالبه المستر بابيت بالاستمرار فى الإنكار ، ويقصد مثل هذا المطلب حتى الفقرات التى تظهر بمظهر الحقيقة فى برهانه ، كما حدث على سبيل المثال عندما جادل وقال : « بالنسبة لتفسير النزعة الفردية ، الذى انقطع عن التقاليد ، أنكر عقله باسم قلبه خطر جسيم . لقد كان من واجبه أن يصير أكثر من أنكر على الاعتراف بأن القوة التى تسامدنا على مضاعفة اكتشافنا للفوارق ( العقل ) نى وإن كانت ثانوية ، ليست بالزائفة » .

لذلك بلغ صاحب النزعة الفردية - من المحدثين - الواعى بانه -

كما حولنا أن نبين — حالة انحلاله الحالية نتيجة لانكاره حتى نلبسه باسم عقله ، أو باختصار نتيجة لمضاعفة الفوارق الثانوية الزائفة . كما أن الرومانتيكي الزائف الذى قام برد فعل تجاه الطرف الآخر ، لن يستطيع فهمه أو معالجته أى طبيب يرفض الاعتراف بأن العقل عندما يعارض القلب ، فانه يتسبب فى مضاعفة الفوارق التى تتصف بتأنيوتها وزيفها على السواء .

الواقع أن انكار العقل للقلب له تأثير قاضى كانكار القلب للعقل تماماً ، فلا بد من قيام « العقل التحليلي بحدة قدرته على التمييز — كما أصر المستر بابيت — بالتعاون مع متاعر التعاطف لو أريد اهتدائه الى « الإدراك العلوى الحق » « ووحدة البصرة » . فمادامت هذه الملكة منفصلة ومعادية بدلا من اتصافها بالقدرة على التفرقة ، فانها ستتهبط الى مستوى العقلانية المتركة حول ذاتها ، اننى اعترف الرومانتيكيون بحق بزيفها . ان المستر بابيت الذى طالب الناس « باستعمال قدراتهم التحليلية . . . فى التمييز بين المعطيات الحقبة للتجربة بقصد بلوغ السعادة » ، قد قام بدور ابيقور فى عالم علمته المماناة عدم كفاية مثل هذه الفلسفة . اذ لا يختلف « نوع الانسان الدنيوى الذى ليس مجرد غارق فى الدنيويات » ، والذى بدا جذابا فى نظر بابيت فى انانيته الكامنة وراء مظهره البراق عن صاحب النزعة العاطفية الذى يتوق المستر بابيت الى تجريده من قامعه المذالى .

كما أنه لن يستطيع تحقيق سعادة حقة أكثر ، لأن النرائز اذا قمعت بدلا من توجيهها توجيها واضحا ، ستصبح من نوع القوى الشيطانية التى رأى المستر بابيت ظهورها فى حالة الانغماس فى هذه الغزائر . وعلى الرغم من أن المستر بابيت بوصفه انسانيا قد عارض كل طرف ، وحوار قليلا نظرة « تين » الى الطبيعة ، الا انه قد اقربها بكل وضوح فى صميمها : « ان ما نسميه بالطبيعة مرادف لحشد من الأهواء الخفية الدائمة الافتقار الى التبصر والتى كثيرا ما تجنح للشر ، والمبتذلة عادة ، والتى ترتجف وتضطرب فى احشائها ، والمفطاة برداء من الوفاق والاحتشام والعقل ، نحاول اخفاءها وراءه » هذا هو انتقام الطبيعة من الزهو الفكرى للانسان . فكل يقتصر الأمر على حرمانه من فضائلها ، اذ أنها ستبدو رغم امومتها له مضللة شريرة ومصدر غواية . ولما كان المستر بابيت قد عجز عن ادراك أن التركيز الباطنى الحق للملكات هو فعل من افعال الخيال ، وانه أكثر اخلاقية من أى اعتراض

معتمد على الافتتان بالذات يفرض على الشعور المتعاطف ، وأنه يدل على حدوث مشاركة ايجابية بين باطن الانسان « والمظهر الخارجى للعالم » ، الذى يحتقره « صاحب النزعة الفردية » ويراها « مجرد ناحية ثانوية وهينة الشأن » ، ، لذا فانه قد اهتدى الى النتيجة القائلة « بعدم وجود شىء يدعى الاخلاقيات الرومانتيكية » .

فالاخلاقيات الموجبة فى نظره لا يمكن أن تكون خيالية ، بل عاطفية ، بينما لو أرادت العواطف اكتساب أى قيمة ، فعليها أن تخضع للدوق السليم . وكتب يقول : « يطالبنا براوننج بالاعجاب ببطلته بومبليا ، لأن عشيقها لم يعرف أى حد ، وان كان أى حب دنيوى كحبها ينبغى أن يقف عند حد ، أى يجب أن يتصف بوقاره ، أو يتصف بمباراة أخرى . بإمكان تمييزه عن أى مشاعر حادة » .

هكذا قال النظارة عندما شاهدوا مريم البيتونية ، وهى تكسر السنابل عند أقدام عيسى (\*) .

## أوتست برنباوم

### الحركة الرومانتيكية

لم تحل المتناقضات القائمة بين الرومانتيكيين دون انتشار اعتقاد ساد طويلاً بأنهم مدرسة من الكتاب الذين تجمعهم اتجاهات مشتركة . ولكن ما هي هذه الاتجاهات ؟ وبدأت محاولة لرد هذه الاتجاهات الى صيغة واحدة منذ أكثر من مائة عام ، وبذل فيها قدر غير معقول من الوقت والجهد ، وابتدعت مئات التعاريف للرومانتيكية ، من بينها ما يأتي :

« الرومانتيكية بمثابة مرض ، والكلاسيكية هي الصحة » — جوته . « انها الحركة التي مجدت كل ما رفضته الكلاسيكية ، المستندة على الانتظام الدال على الادراك السليم ، والكمال عن طريق الاعتدال . وتمثل الرومانتيكية فوضى الخيال ، وهياج نشب عن الابتعاد عن الصواب . انها موجة عمياء من الأنانية » — برونيير « ما يصوره الفن الكلاسيكي هو المتناهي . كما يوحى الفن الرومانتيكي باللامتناهي » — هاينه . « انها وهم رؤية اللامتناهي من خلال تيار الطبيعة ذاتها ، بدلا من رؤيته بمعزل عن هذا التيار » — مور . « انها الرغبة في الاهتداء الى اللامتناهي من خلال أحداث توافق بين الواقعي واللاواقعي . والتعبير في الفن عما قد يسمى في اللاهوت بالتحمس لمذهب وحدة

الوجود « - فارنستايلد . « انها العودة للطبيعة والاحساس بسر الكون ،  
وانراك جماله » - ارنست . « بوجه عام ، يعد الشيء رومانتيكيا  
عندما يكون مثلما قد يقول ارسطو اقرب الى الادهاش منه الى الامكان .  
وبعبارة أخرى عندما يتغاضى عن تعاقب العلة والمعلول ارضاء لروح  
المفارقة ... والحركة برمتها مشحونة بالثناء على الجهالة ، وعلى اولئك  
الذين مازالوا ينعمون بمزاياها التي لا تقدر بثمن - الهمجى والقروى -  
والطفل فوق كل شيء » - بابيت . انها ليست مقابلة للكلاسيكية ،  
بل للواقعية ، فهي تمثل الابتعاد عن التجربة الخارجية والتركيز على  
التجربة الباطنية » - أبر كرومبى . « التحرر فى الأدب ، ومزج الغريب  
بالمأسوى أو الحليل ( وهو أمر محظور عند الكلاسيكية ) . انها  
الحقيقة الكاملة للحياة » - فيكتور هوجو : « تمثل اعادة ايقاظ حياة  
العصور الوسطى ، وفكرها » - هابنة وبيرس . الخ : « الفن الرومانتيكى  
مبتسر بسبب نضجه قبل الأوان » - آش « عبادة كل مستغرب » -  
جوفرى سكوت : « المزاج الكلاسيكى يدرس الماضى ، والرومانتيكى  
يتجاهله » - شلنج : « انها محاولة للهروب من الواقع الفعلى » -  
ووترهاوس وكامبيل . الخ : « السوداوية العاطفية » و « الأمنى  
الفامضة » و « الذاتية وحب تعدد الألوان ، وروح رد الفعل ضد كل  
ما سبقها مباشرة » - فيلبس : « تمثل الرومانتيكية فى أى زمان فن  
اليوم . أما الكلاسيكية فتتمثل فن اليوم السابق » - ستندال : « ايشار  
العاطفة على العقل ، وابشار القلب بوصفه متعارضا مع العقل » - جورج  
صاند . الخ . « تحرر المستويات الأقل وعيا فى العقل ، والحلم المسكر .  
أما الكلاسيكية فتعنى سيطرة العقل الواعى » - ليوكاس : « الخيال  
كئىء متباين مع العقل والاحساس بالواقع » - نايلسون : « نمو غير  
عادى لحساسىة الخيال » - هيرفورد : « غلبة الانفعال فى صورة  
واضحة بتأثير رؤى الخيال ، أو استشارتها ، ثم نعمل هذه الرؤى  
بالتالى على استشارة الخيال وتوجيهه » - كازاميان : « ارتفاع درجة  
التعجب والدهشة » - واطس - دانتون : « اضافة الغرابة الى  
الجمال » - بيتر : « أسلوب شيطانى فى الكتابة » - كير : « عندما  
ترجح كفة الروح على القالب والشكل » جريرسون « بينما تمثل الفكرة  
فى المؤلفات الكلاسيكية مباشرة ، وياتباع الشكل بقدر الامكان ، تترك فى  
الرومانتيكية الفكرة لقدرة القارئ على التخمين . اذ أنها تعتمد على الإيحاء  
والرمز فحسب » - سانتسبرى .

لن يبدو أى تعريف من هذه التعاريف فى نثار كل من قرأ

الرومانتيكيين كامل الاستيفاء . والبعض متعارض مع البعض الآخر ( بيرز وسكوت وشلنج ) . والبعض عدائي بصورة واضحة ( برونشير ومور ) ، وبعيد عن انصاف الرومانتيكية ، على نحو مماثل لتعريف الكلاسيكية بوصف أسوأ الاتجاهات التي ظهرت في أى عمل من أعمال الكلاسيكية الجديدة . وينطبق البعض على قلائل من الرومانتيكيين ، ولا ينطبق على الآخرين ( هاينه وهوجو .. الخ ) وركز البعض على فكر المؤلف وشعوره ( فيلبس وهيرفورد ، وكازاميان ) ، كما ركز البعض الآخر على طريقة التعبير ( سانتسبرى ) . نعم لم ينجح أى تعريف من هذه التعاريف في وضع صيغة لا تصالح للتطبيق على المؤلفات الكلاسيكية ، وتصالح صلاحية كاملة للانطباق على كل الرومانتيكيين .

ومن المستطاع ادراك حالة فوضى مماثلة فيما حدث من محاولات لارجاع الرومانتيكية الى اصل واحد أساسى ، على سبيل المثال :

جوزيف وارتون عند ( جوس ) وروسو عند ( لاسير وبابيت الخ ) - بعد الزعم ( خطأ ) انه قد دافع عن صورة متطرفة من الطبيعانية والبدائية والديموقراطية . ( كانط وسانتيانا وبرتراند رسل وآل ) - بسبب مثاليته الترانسندنتالية . الأنسة دى سودبريه ( كير ) - بسبب رومانسياتها البطولية . سير فيليب سدنى ( كير ) - بسبب رواية اركاديا بيكون ( بابيت ) - بسبب اتجاهه العمل المتعارض مع أرسطو ، القديس بولس ( جريسون ) - لاقحامه الغيبات المسيحية في الحضارة اليونانية . المسيح ( هاينه ) : في قوله « ان الرومانتيكية زهرة من المشاعر التي نبتت من دماء المسيح » فيكتور هوجو ( أولوين كامبل .. الخ ) . أفلاطون ( جريسون ) هوميروس ( وببلى ) بسبب الأوديسا . الحية في جنة عدن ( وببلى ) ، لأنها أول من أغرت على التمرد على القانون والنظام .

غنى عن البيان ، بعد احتمال رد هذه الحركة بعينها الى مثل هذه الشخصيات البعيدة الارتباط أن يتعرض المرء عند البحث عن أصل واحد ينطوى تحت قاعدة معينة الى مجابهة طريق مسدود .

وقام المناطقة الخاملون بتفتيت الرومانتيكية الى شذرات ، لا ارتباط فيها بين أى شذرة والشذرات الأخرى . وهم يعتقدون أنهم عندما فعلوا ذلك قد اثبتوا خلو الكلمة من أى معنى ... ان كل ما اثبتوه

بالفعل هو تعدد أنواع الرومانتيكية وتعريفاتها .. ولكنهم لم يشبوا وجود وحدة أساسية بين هذه الأنواع على الإطلاق . هناك معان هامة أخرى نابضة بالحياة ، كمعنى الديموقراطية والمسيحية ، تتميز بسمولها وتعقدها ، بحيث يتعذر اجمالها بصورة مقنعة في تعاريف القواميس وما عرف عنها من شدة بساطة وإيجاز . وبالرغم من ذلك ، فإن هذه المعاني تناظر حقائق يمكن الافاضة عنها في الكلام . وأحس منذ أمد طويل ، بما في الرومانتيكية من وحدة ، وسط تنوعها ، قراء من أرباب الحساسية الأدبية والخيالية ... اذ لابد أن يكون ... أولئك الذين درسوا رواد الرومانتيكية قد لاحظوا وجود الكثير من التشابه بين نظراتهم رغم الخلافات السطحية ، وكذلك وجود توافق ضروري في اتجاههم نحو الله والانسان والطبيعة ، وفي مبادئهم الخاصة بالفن والأدب .

وأفضل موضع نستطيع أن نكتشف فيه الخصائص الأساسية لأى حركة أدبية هو تطورها التاريخي ، وكذلك في القوى المعادية التى تنهض لمهاجمتها . وتعرضت سيادة الرومانتيكية للهجوم في منتصف القرن التاسع عشر ، وثار الشك حول مسلماتها الباقية ، فتشكك ماثيو ارنولد على سبيل المثال من حين لآخر في الايمان الرومانتيكى بالطبيعة وكتب يقول :

**الطبيعة قاسية ، والانسان مريض بالدم ....**

**محال أن تدوم صداقة بين الطبيعة والانسان .**

ولكن ، وكما سنرى ، لم ينبعث العداء الأساسى الذى صادفته الرومانتيكية من أى صورة من المشاعر أو الدوق أو الفكر يمكن أن تسمى تسمية منصفة بالكلاسيكية . لهذا السبب - وغيره من الأسباب - يبدو من المشكوك فيه وجود أى اختلاف أساسى ( مهما وجدت اختلافات ذات أهمية متفاوتة ) بين روح الأدب الكلاسيكى العظيم ، والأدب الرومانتيكى العظيم . وكما لا توجد صلة تعارض بين المسيحية ووثنية أفلاطون وأرسطو ، بقدر ما هى صلة تكامل ، كذلك ثمة رابطة تربط بين شكسبير وميلتون والرومانتيكيين ، وبين هوميروس وبيندار واسخيلوس وفرجيل ، وربما اتفق على هذا الراى المغرمون باليونانيات ككولريدج وشيللى ودى كوينسى .

كان الرومانتيكيون يعون بشدة الاختلاف بين عالين : العالم

الأول هو عالم مثالي من الحقيقة والخير والجمال ، وهو عالم أبدى لا متناهى وحقيقى بصورة مطلقة . أما الآخر فعالم الظاهر الفعلى الذى يبدو العالم الوحيد فى نظر البداهة ، ويبدو فى نظر المثالى ، مليئا بكل وضوح بالزيف والجهل والشر والقبح والتعاسة التى تدعوه الى التقزز أو الفضب . وعبر بالمعيتة عن حالة العقل الرومانتيكى هذه ، بايرون ، كما مر بها كل الرومانتيكيين من حين لآخر . ومع هذا ، فقد انتهت عند أغلبهم بالإيمان بأن العالم المثالى والعالم الفعلى ليسا منفصلين ، كما تزعم البداهة ، أو أى نوع من المثالية ، المجردة أو الهروبية . فالإنسان مزود بعقل سام يدعى بالخيال ، يمكنه من ادراك عدم ابتعاد الخير والحق والجمال فى عالم لا يستطيع بلوغه فى هذه الحياة ، ولكن هذه المعانى تشترك فى نسيج واحد مع وجوده الإنسانى وبيئته الأرضية . وأسمى مهمة للأدب والفن هو تصوير الإنسان وعالمه على هذا النحو ، بصورة تساعد على الكشف بأعلى قدر من الجمال عن وجود اللامتناهى فى المتناهى ، والمثالى فى الفعلى . ومن ثم ، وعلى الرغم من أن أى تقبل مهذب للأشياء كما هى من دلائل الفعلة ، فإن علينا أن نتغلب على اليأس ، وإذا أمكننا النظر بتعاطف الى جوانب معينة من الطبيعة ، وخصائص معينة من الإنسان ، فإننا سنهتدى الى الحكمة والقوة . وباختصار ، فإن أغلب الرومانتيكيين بعد أن تعرضوا لغضات اليأس ، اكتشفوا مكان بلوغ السعادة فى موضع ما . فاكتشفوا وردزورث فى الطبيعة وسمو اخلاق بساطة الحياة ، ولامب فى التنوع الممتع للشخصيات الإنسانية ، ووداعة العيش فى المدينة ، واكتشفها سكوت ولاندرور فى العصور التاريخية والأنواع التقليدية من الشخصية ، وكولريديج فى الكشف عن الأبدى فى الأدب ، وكيثس فى الحب الشامل كما يظهر فى الطبيعة والصداقة والفن ، وكارلايل فى ابداع المثل الأعلى الذى يؤمن به الفرد من أجل الآخرين ، وشيللى فى تأمل المستقبل المجيد للإنسانية . ومع ما بين هذه السبل فى البحث عن السعادة من اختلاف ( فتنوعها الذى لا نهاية له هو الذى يحول دون الوصول الى أى تعريف ) الا أنها تعتمد جميعا على الاعتقاد بأن عالمنا غنى فى بركاته المثالية ، ومن ثم فإنه لن يهمل بايواء أفضل جانب من طبيعة الإنسان .

والتعارض والاختلاف الحق قائم من جهة بين الرومانتيكية ، ومن جهة أخرى بين المادية والعلوم الآلية والدينيوية و « البداهة » فى أحط



معانيها . وزعم أشد الكتاب عداوة للرومانتيكيين ، بما في ذلك أنصار النزعة الانسانية ، والنقاد الجدد ، بأن العلم الحديث قد أثبت عقلانيا استحالة اتباع المعتقدات الرومانتيكية في الطبيعة والانسان . اذ قال بول المسار مور : « الرومانتيكية وهم تصور اللامتناهى في تيار الطبيعة ذاتها ، بدلا من تصوره بمنأى عن هذا التيار » . وكان سر زعمه هو وغيره من المعارضين للرومانتيكية ، دون ادنى مناقشة ، بأن هذا « وهم » ، هو افتراضهم اخفاق العلم في الاهتداء الى علامة دالة على وجود غاية روحية أو مثالية في تيار الظواهر الطبيعية . وفي النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، بدا هذا الافتراض في نظر العقلانيين وكأنه حقيقة محتومة .

وانبعثت أول بادرة جادة هددت بقاء المعتقدات الرومانتيكية الأساسية من تفسيرات كتاب داروين : « أصل الأنواع - ١٨٥٩ » ، وقام أنصار نظريته في التطور بإساءة عرضها ، كما أساء خصومهم فهمها . وزعم أنها تثبت عدم كشف ما يدور في الطبيعة عن أى دلائل للغائية . فكل ما يحدث خاضع للصدفة ، ولا وجود لأى اتجاه توجيهي ، ولا تدبر ولا حكمة . . . أو أى شيء يشبه السلطة الاخلاقية ، أو أى اتجاه يسوق الى الفضيلة . والفكرة الشائعة - وإن كانت لم تعتمد على أى أساس - عن دحض داروين لكل دليل عن وجود خطبة لهذا العالم وراء هذا الشك الحديث الذى نما في الحاضر وتحول الى اقتناع مثير للأسف بخلو الحياة الانسانية خلوا تاما من أى معنى . وركز أتباع داروين على كل شيء يظهر الطبيعة بمظهر المتلاف ، ويكشف عن وحشيتها وقسوتها . ويقول هكسلى بطلهم المغوار : « عالم الحيوان يكاد يتماثل في مستواه مع عرض للمصارعين » . وأولئك الذين استطاعوا العيش بعد الصراع الوحشى من أجل البقاء هم الأنسب فقط ، بمعنى أنهم أكثرهم أنانية واعتدادا وشراسة ، وأقواهم بنية وأنبهم عقلا .

وجمع فلاسفة هذه المدرسة مادة تكاثرت لديهم ، بدت لهم قادرة على اثبات أن العالم لا يزيد عن كتل بلا لون ولا صوت ولا عطر ، وبأنه بلا جمال ، ويدور بلا غاية خلال الفضاء والزمان اللامتناهيين ، وفقا لقواعد آلية لا تبالى بما يتمناه الانسان أو يتطلع اليه . قال برتراند رسل في وقت قريب يرجع الى سنة ١٩٢٥ : « الانسان حصيلة علل لا علم سابق لها بالنهاية التى تسعى لتحقيقها . وما أصله

وطريقة نموه ، وآماله ومخاوفه وحبه ومعتقداته الا نتيجة للقاء عرضي بين الذرات » . فالانسان اذن مجرد نتاج مادي ، وعلم النفس برمته فرع من علم وظائف الاعضاء ، ولا ارادة حرة عند الانسان . فهو سجين محكوم عليه بالسجن مدى الحياة في زنزانة مربعة . وما فنه وأدبه ودينه بأكثر من مخدرات لذيدة تيسر له الهروب من الحقائق الوحشية الى احلام زائفة . وهو لا يعرف الحقيقة الا عندما يدرس التاريخ الطبيعى والانسانى ، باتباع طرق علمية صارمة ، اى قائمة على فروض آلية حتمية . والوحيد القادر على المعرفة الحققة هو العالم الفيزيائى ، ومقلدوه فى العلوم الانسانية . والرومانتيكيون حاملون ، وجمال الطبيعة وهم ، وقيمتها الاخلاقية معدومة . فى مثل هذا العالم الحديث ، أصبح الرومانتيكى اشبه بعاشق كيتس :

### شجاع يائس

### يتسكع وحيدا فى فتور

### حيث ذبلت الحلفاء فى البحيرة

### ولا طائر يفرد .

وامعقب انتصار هذه الفلسفة المادية ، فى عالم الحياة العملية حربين عالميتين مدمرتين ، وسيطر فى عالم الخيال الأدب المتشائم والفن المحموم والموسيقى النشاز . والظاهر كأن الانسان بعد أن اطمأن الى أن عالمه جسيم وفوضى قد حاول جعل عالمه الصغير اقرب بقدر الامكان من شكل جهنم ، فأخلاه من كل روح انسانية . وحقق ذلك بقدر ما سمحت له قدراته المحدودة من أعمال شيطانية .

خلال عشرينات هذا القرن ، بل لعله قبل ذلك ، اجتذبت ظواهر كثيرة فى الفيزياء وعلوم الحيوان والاحياء والنفس من انتباه الباحثين بأنه لم يكن يكفى تفسيرها باتباع الفروض المادية . ودعا تقدم المعرفة بالضرورة الى اجراء مراجعة جذرية لفلسفة الطبيعة . واختفى عند وايتهد وسير آرثر ادنجتون وهالدن وجون أومان وجان كرستيان سمطس وآخرين ذلك الازدراء الموجه ضد الأفكار الرومانتيكية الخاصة بالطبيعة والانسان ، الذى ساد جيلين من الزمان . وبعد ظهور اينشتين ورازرفورد وهايزنبرج ، استبعدت الفكرة القائلة بقدرة العلم ( وحده )

على رد كل طبيعة الى شئ معروف بصفة قاطعة ، بحيث يستطيع التنبؤ بأحداثها كلها . واعترفت المدرسة الجديدة بوجود حدود لما يستطيع التحقق منه باتباع منهج العلم . وبذلك استعادت مكانتها السامية السالفة تلك المجالات الأخرى من التجربة الانسانية وطرائق البحث الأخرى التى آمن بها الرومانتيكيون . ولم يعد من المستطاع مرة أخرى الدفاع عن القول بأن العلوم وحدها هى التى تحقق الصحة الحقة ، وان الانسانيات والفن والأدب لا تعطى أكثر من حقائق ناقصة ، أو مجرد أحلام . فليست الثقافة الانسانية بأقل أهمية من المعرفة العلمية فى هداية البشر ، وهو المعنى الذى أصر الرومانتيكيون على ترديده .

عندما أعاد علم هذه الأيام مراجعة تطور الطبيعة والانسان ، ظهرت حقائق أغفلها اتباع داروين الزائفون ، وبذلك بدت أحداث النظرية الداروينية فى صورة أقل ثورية . نعم لقد لعب الصراع والألم والموت دورهم البشع ، ولكنه لم يكن الدور الأساسى ، كما اعتقد فيما سبق . فلا وجود فى الطبيعة لأى قسوة أو عدم اكتراث اخلاقى لا يستطيع مصادفته عند الانسان ، وان كانت امكانات المنجزات الاخلاقية العليا ميسورة فى حالة الانسان . والمظاهر الوفيرة للتعاون المتبادل أو التكافل بين عالم الزهور وعالم « الفونا » ذات مغزى . فهى من دلائل وجود نظام رحيب معتمد على تبادل الصلة وخيره . فهن ناحية البقاء ، لم يكن الأقدر على النجاح عادة الذئب الضارية والهمج ، والسلب والنهب فحسب ، ولكنه بالأحرى كان من نصيب القادر على التكيف والاستجابة والتعاون ، وأولئك الذين ارتقوا بخيالهم وذكائهم بالقدر الكافى الذى يساعدهم على التعلم من التجربة .

لم يكن بزوغ ظواهر حية جديدة فى التطور ( أو ما ندعوه بالتقدم ) من نتائج الصراع الهمجى وحده . فالصراع يهذب بعض الخصائص التى تدعو الحاجة اليها ، ولكنه لا يخلق الأصالة الخلاقة . والقول بوجود « صراع خلاق » - على غرار الفاشيين والشيوعيين - سواء فى المستوى المادى أو النفسى ، يعنى التكلم بجهالة عن تاريخ التطور ، لبزوغ ظواهر حياة جديدة من نتائج الحرية : حرية الارتقاء الى صور اكمل وأعقد .

ومن غير المستطاع القول بأن الظواهر التى لام يفسرها

الداروينيون الزائفون على الإطلاق ، ولا يرجعوها للصدفة وحدها -  
ظواهر مثل تكوين العين أو الحركة الآلية المعقدة للطيران ، أو التكافل  
أو التعاون بين النباتات والحيوانات - قد تقدمت خطوة بخطوة بمحض  
الصدفة . لقد تطلب ظهورها حدوث تحويرات في عدة عوامل متبادلة  
الأثر في نفس الوقت . وأدرك العلم الحديث والفلسفة الحديثة وجود  
أساس أو مخطط كلي - كما دعاه سمطس - وراء هذا السيل من  
أحداث الطبيعة ، أو وجود سورة حيوية أو تطور خلقي ، على حد  
قول برجسون . وكشفت سيكولوجية الجشطالت ( أو الصيغ الكلية )  
عند قولها « بأن المدركات في جملتها شيء أكثر من مجرد مكونات  
مرصوصة » عن اتجاه فكري مماثل ، كما كشفت عن نفورها من النظرية  
الآلية أو من القول بأن العالم مجرد شذرات متناثرة ، وبذلك جددت  
أسس الفلسفة الرومانتيكية .

نبهت مادية القرن التاسع عشر انتباه الانسان الى انحطاط  
أصله ، أما علم القرن التاسع عشر وفلسفته ، فقد أشار الى التقدم  
الذي أحرزته جميع الكائنات الحية . اذ ركزا على ما حدث من تدرج  
صاعد في تطور الكائنات - من أدنى صورها المتمثلة في الانتقال من  
الانعكاسات الأولية الى الفرائز المتقدمة الأكثر ادهاشا ، ثم التحقق  
التدرجي للدكاء ، وبصيرة الخيال . ففي أدنى مراحل الحياة ، كانت  
هناك علاقة هزيلة بين الكائنات تلاها تطور تقدمي للحياة الجنسية  
والاجتماعية ، نقلها من حالة مجتمعات معتمدة على الفرائز ، الى المراحل  
العليا ، حيث يؤلف الأفراد المكنمون النمو ، بوعي وباختيارهم ، بعد  
ازدياد حساسيتهم ، وبعد تقدمهم بفضل المعاناة بشائر جماعات  
اجتماعية متعاطفة تتسع روابطها بتقدم الزمان ، وتمثل اكتمال تطور  
الانسان في الحرية والمنطق والخيال والحب . وبدأت كل هذه المظاهر  
في بدايتها متقطعة غير كاملة ، وان كانت رغم ذلك قد استطاعت أن  
تتمش وتلمس طريقها حتى بلغت الكمال . وظهرت المرة تلو الأخرى  
القدرة على التحسن والرغبة في الطموح ، وكشف التطور دائما عن  
وجود حافز للخلق المثمر لشخصيات أكثر حرية واسمى تمتعا بالفردية ،  
بينها ترابط اختياري ، في مجتمعات تهدف الى حماية تقدم هؤلاء  
الأفراد الأحرار ورعايتهم . وكثيرا ما تعرض التقدم للعوق يتأنبه  
اضطرابات الطبيعة ، أو حماقات الانسان ، وجرائمه . وان كان من  
الواضح أن التطور عملية يستطيع الانسان توجيهها بوصفه رائدا له ،  
كما يستطيع زيادة سرعته نحو مراحل أسمى من الخير الفردي

والاجتماعى . لم يعد ما يذكره العلم الحديث عن التطور خاضعا - كما كان فى القرن التاسع عشر - للتعصب لفكرة انحدر الانسان من القرد . فهو فى أقل تقدير ، يوجه اهتماما مماثلا لامكان ارتقاء الانسان بين الفينة والأخرى الى مراتب العبقرية والبطولة والقداسة .

وكما قال ماكنتيل فى كتابه عن الموقف الانسانى (\*) وهو كتاب بليغ دال على العلم ، أهمله دارسو الرومانتيكية بغير وجه حق :

« جاءت بنا الطبيعة للوجود اعتمادا على وسائلها ، ورفعتنا فوق عالم الكائنات العضوية ، ومنحتنا الصدارة فى العالم العضوى . نعم لقد رفعتنا بوسائلها الى آفاق فكرية يمكن أن تدرك منها على أقل تقدير الآفاق الأخرى ... والشئ المذهل عند الانسان ، وغير المفهوم الا بقدر ضئيل ، هو امتداد رؤياه ، وتفرد بهشق الأفكار والمثل البعيدة عن بيئته المادية ، أو نشاطه الحيوانى ، البعيدة عن ايحاء هذه البيئة . وان كان هذا هو السبب فى تعلقه بها ، واستعداداته لتحمل كل مشقة وحرمان ، والتضحية بملذاته والاستخفاف بأحزانه وشعوره بخيبة الأمل . اذ أنه يجعل قيمتها أسمى من حياته ويظل مخلصا لها حتى الممات ، رائده الايمان العميق بأنه لو لم يوجد شئ يستحق الموت فى سبيله ، فلن يكون هناك شئ يستحق الحياة من أجله » (١) .

هذه كلمات أديب وفيلسوف ، وان كان الاعتقاد بأن الطبيعة قد اهدت من خلال الانسان الى الوعى بإمكاناتها وحريتها قد شارك فيه جوليان هكسلى مع ما عرف عن عقليته من شدة تمسك بالعام . اذ كتب يقول :

« عماد التاريخ الحديث الأمل . اذ كان التطور البيولوجى بطيئا متلافا الى درجة فظيعة ... فساق الحياة الى العديد من الطرقات المسدودة . ولكنه رغم ذلك قد حقق التقدم ... واستطاع تطور المخ الانسانى أن يغير أبعاد التقدم فى وثبة واحدة . وأصبح بالإمكان الآن

(٢) The Human Situation.

The Human Situation . . . من ١٩١ ، ١٩٠ ، ٢٠٧ ، ٤٣١ ص (١)

تأليف ماكنتيل ديكسون .

نقل الخبرة من جيل لآخر ... واستطاع التطور أن يصبح واعيا عند  
الإنسان .

لا يمثل ماضى تاريخ الإنسان أكثر من حقبة صغيرة من الزمان  
الذى سبق الإنسان ... ولا اختلاف بين ارتداداته وبين تعثرات طفل  
يتعلم المشى ، فكلاهما أمر طبيعي . وامكانات التقدم التى نتكشف  
بمجرد تفتح عينيه لجمال التطور غير محدودة ... وأخيرا توفرت  
لنا نظرية متفاعلة عن العالم وحياتنا فيه بدلا من النظرة المتشائمة ...  
ولعل تسميتنا لها بالنظرة الارتقائية أفضل من تسميتها بالمتفائلة ،  
فهى فى أقل تقدير تدعو الى الأمل ، وملهمة من الناحية العملية » (١) .

هذا هو اتجاه العام اليوم ... ويكاد يكون عكسا كاملا لاتجاه  
القرن التاسع عشر ، كما أنه هدم الأساس العلمى المزعوم لتلك الفلسفة  
المادة التى جعلت الرومانتيكية تبدو لفترة كعقيدة بعيدة عن  
العقل .

الرومانتيكية عقيدة أو مجموعة من العقائد التى يعبر عنها بواسطة  
فن رمزى عاطفى كالأدب على سبيل المثال . وتعتمد حقائقها فى  
الاكتشاف على الخيال ، لأنها تجتذبه بوجه خاص . ولا تعرف حقائق  
الرومانتيكية « الاثبات » أو « عدم الاثبات » بأسلوب العلم . ومن  
المستطاع القول بأن من آثار ثورة الفكر العلمى فى العصر الحالى جعل  
الرومانتيكية عقيدة فكرية جديدة بالاحترام ، بعد أن كانت قد توقفت  
عن الاتصاف بذلك لفترة ما . ولقد حرص كولبريدج على القول بعدم  
تعارض الخيال الحق مع العقل ، رغم كونه أشبه بمعبر مستقل موصل  
للحقائق العليا . واعتقد الرومانتيكيون فى إمكان الاعتماد على الأشياء  
« التى لا ترى كبينات ودلائل » . ولا ينكر العلماء المحدثون دور الكشف  
الذى قد تحققه مثل هذه الرؤى . يقول البرت أينشتاين :

« أجمل ما نصادفه هو ما أحاطه الخفاء . فهو مصدر كل فن  
وعلم حق . ولا اختلاف بين من تبدو له المشاعر شيئا غريبا ، والذى  
لم يعد قادرا على التوقف والشعور بالدهشة والتهيب ، وبين أى  
ميت . أن عينيه مغمضتان . ولقد أسفر التبصر فى أسرار الحياة ،

(١) مجموعة I believe جمع فايدان . ص ١٣٢ .

حتى في حالات اقترانه بالخوف عن ظهور الدين . ومن المشاعر التي يتركز عليها تديننا الأصيل معرفة أن ما يبدو لنا غير قابل للنفاذ في أعماقه موجود بالفعل ، وأنه سيكشف عن نفسه في صورة اسمى حكمة وجمال أشد تألقا ، لأن ملكاتنا الخاملة لا تستطيع أن تدركه الا في أبعاد أشكاله أولية . . . . . يكفي أن أتأمل سر الحياة الواعية التي تعمل على تخليد نفسها مدى الدهر ، وتأمل التكوين العجيب للكون ، الذي لا نستطيع ادراكه الا في صورة باهتة وان أحاول بتواضع فهم ولو نزر يسير من الذكاء الذي يتكشف في الطبيعة » .

وهكذا يتابع العالم والرومانتيكي طريقهما المختلف ، بنفس الروح، تجاه نفس الهدف .

## هوگس فير تشايلد

### تعريف الرومانتيكية

يتفق أغلبنا على أن القول باكتشاف حقيقة الكون ، انما يعنى بوجه عام تفسير العالم بطريقة تنواء مع الغرائز البشرية والمشاعر والرغبات الشخصية . وعند تفسير الكون على هذا النحو ، بطريقة مسايرة للأمانى ، يعمل الانسان حسابا لعاملين : لما يعرف ، وما لا يعرف . والعامل الأول مازال ضئيلا للغاية بالنسبة للثانى ، ولابد أن يكون قد بدا أكثر ضالة من ذلك فى المراحل الأولية من الوجود .

على أن الصور التى أودعتها حواس أسلافنا القدامى فى عقولهم ، قد قامت بحيل عجيبة . اذ انقطعت فى الأحلام وأحلام اليقظة عن سياقها الأصلي ، وألفت صورا بدت مستحدثة وغريبة أشد الغرابة ، واتصفت بعض هذه الصور بآثارها للرعب ، وان كان البعض الآخر قد تميز بلطفه وتفوقه على أى شيء مستمد مباشرة من تجربة الحس . وبدأ الانسان يلعب لعبا خلاقا بهذه التكوينات العشوائية من الصور ، على غرار الطفل عندما يلعب بكعباته . . فسمح لها بالتحرك فى نطاق حدود معينة ، كما أمكن استعمال الایحاءات التى أوعزت بها فى بناء تكوينات خيالية من ابتداعه . وتجاوب الانسان بمشاعره مع هذه



الصور الذهنية . وبمرور الزمن ، استخلص منها بعض اسننتاجات ، وهكذا احتلت عقله تصورات غامضة تمثل مخاوف أعرق ، ومشاعر حب اسمى ، مما يمكن الاهتداء اليه في العالم المعروف .

كان تناول الانسان تناولا خلاقا للصور الاولى التى راودته ، لا شعوريا ، الى حد كبير . فلم يكن الانسان على أقل تقدير ، على دراية حقيقية بما يفعله . ولو أنه عرف من البداية ، أنه هو بالذات الذى صنع هذه المعانى ، من سُدُرات قليلة مما هو معروف ، لتغير تاريخه ، عما أصبح عليه . ولكنه لم يعرف الا أن عقله مشحون بأشياء أفضل مما يستطيع ادراكه في العالم المحيط به . ولما لم تجيء هذه الأشياء من « المعروف » ، فلا بد اذن أن تكون قد جاءت من المجهول . وإذا كان المجهول هو مصدر هذه المعانى المؤثرة ، فلا بد أن يكون هذا المجهول ، على وجه ما ، أقيم واسمى من المعروف . وهكذا تحول المجهول الى ما فوق الطبيعة ، والى غاية يتردد فيها صدى الله عندما ينادى الانسان اسم « الدكتور وود » ، على سبيل المثال . وفى تفسير الحياة الخاضعة للأمانى ، أصبح المجهول خيرا من المعروف . فهو بخلاف المعروف ، لا يوح للانسان اطلاقا بما يكره سماعه ، كما أنه لا يوحى له بأن العالم لا يعمل لخيره . وأقصر طريق للوصول الى أى نتيجة مستحبة ليس بالبحث عنها فى المعروف ، بل بوضعها فى المجهول ثم استرجاعها منه ثانية .

ومنذ ذلك الحين ، شعر الانسان بالهبة عند النظر الى المجهول ، وأشعرته أسراره بمتعة واثارة . ولا يقتصر الانسان على ملء المجهول بالمخاوف التى يختشاها ، ولكنه يضيف عليه الجمال والمحبة والرعاية الاخلاقية التى يتلف إليها . وانعكست هذه المجرّدات على المجهول ، فى شكل صور مشخصة بوجه خاص . . . . اذ حاول الانسان طويلا أن يضيف على المجهول شيئا من الرسوخ والصلابة التى يتميز بها المعروف . نعم لم يملأ الانسان المجهول بأوهامه فحسب ، بل جعل هذه الأوهام أيضا تبدو مشخصة ذات طابع مميز بقدر المستطاع .

.... أما ما يقابل هذا الاتجاه فهو صبغ الواقع بالصبغة المثالية ، ومن هنا تغلفت فى « المعروف » مؤثرات افترض انبعاتها من المجهول . ومضى ربح من الزمن استعملت فيه هذه التساميات عن الواقع ، بعد تغلفها فى هذا الواقع فى محاولات أكثر وعيا لتفسير

الحياة تفسيراً متجاوباً مع العاطفة والأمانى . وساعد ذلك على السلطيف من صلابة مقاومة « المعروف بتطعيمه بسر المجهول وسحره وتمكين الإنسان من تصور الربيع كشيء أكثر مما هو » .

\*\*\*

اجسر على القول بأن النظرة الموهومة للحياة التي تمخضت عن تداخل المعروف والمجهول ، أو الطبيعي وما فوق الطبيعي ، هي دعامة العنصر الرومانتيكي في الفكر الإنساني . وتكاد هذه الظاهرة ، كما فسرت حتى الآن ، أن تكون عالمية ، بحيث يصح اعتبارها نزعة من نزعات الفكر . إذ لا يخلو منها أي كائن إنساني ، وإن توافرت عند البعض بقدر أقل من توافرها عند الآخرين . ولقد قامت منذ فجر العقل بدور هام في الفنون الجميلة والدين والميتافيزيقا ، وفي التلمسات الأولى للعلم ، على أقل تقدير . واستحدث الإنسان شيئاً فشيئاً معايير نقدية ومذاهب لاهوتية وفلسفية ومناهج في البحث العلمي ، استطاعت بفضل تفرقتها الراسخة بين الطبيعي والمتسامي عن الطبيعي ، إيقاف العنصر الرومانتيكي عند حده . ومع هذا فالدافع باق . فهو أعرق وأعمق من العقل أو الخيال العقلاني ، كما أنه عزيز على قلب الإنسان . ولو أردنا اختراع كلمة فلنسسم هذه السمة الرومانتيكية الغريزية للعقل « بالاستعداد الرومانتيكي » (\*) .

في أي الأحوال يتحول الاستعداد الرومانتيكي إلى رومانتيكية ؟ . تتطلب الرومانتيكية بيئة فكرية يستطيع فيها الاستمتاع بالوهم الرومانتيكي بغير دراية معوقة بأنه وهمي . وفي الحالات التي تتطلب فيها المحافظة على الوهم محاولة واعية تظهر فيها ملامح من المراوغة والدفاع والتحدى ، هنا يتحول الاستعداد الرومانتيكي إلى رومانتيكية . ويسلم أي مخلص ، عندما يتأمل ما حوله هذه الأيام ، بأن ما يعترض سبيل رغبته في الوهم الرومانتيكي هو العوائق الجادة التي يمكن إجمالها في كلمة « العلم » . ولا أعني بذلك أن أي كشف علمي معين قد جعل من المستحيل إبقاء أي اعتقاد معين . أن ما أعنيه هو القول بأن ما يعوق الرغبة الأولية في أحداث تمازج بين الطبيعي وما فوق الطبيعي هو دراسة الكون كعالم تسوده القواعد الطبيعية البحتة ودراسة الإنسان ككائن يتبع هذا الكون تبعية كاملة ، ودراسة العمليات السيكولوجية التي ساقط الإنسان إلى تخيل وجود عالم من الوجود

(\*) Romanticty

مختلف واسمى . وما يمزق الانسان الحديث هو الصراع بين الرغبة في المعرفة ، ورغبة الاستغراق في الحلم . فلقد حققت له الرغبة الاولى الراحة والكفاءة ومنحته بعض السيطرة على قوى الطبيعة ، وحررت عقله من الكثير من الخزعبلات المعبدة ، وان كانت قد فرضت عليه شيئا فشيئا نظرة للحياة قيدت استمتاعه بالاستعداد الرومانتيكى .

كم نحن نتقبل في سرعة التماس العملية للعلم ، وكم نتصف بالببطء عند تقبلنا لتضمناته الفلسفية . وكم نتحمس في القرن العشرين رغم روحه العقلانية للدفاع من أى ثغرة من ثغرات الجهل التى تساعدنا على التحايل على العقل .

ومع هذا فرغم قلة معرفة الانسان بطبيعة الأشياء ، الا أن هذه المعرفة قد بدأت منذ وقت بعيد ... قبل هذا القرن . ونحن لم نواجه هذا الموقف على حين غرة ، اذ تعرض التعطش للوهم الرومانتيكى لتهديد متزايد من أثر كل تقدم أحرزناه في فهمنا للطبيعة . ولكن الرسم البياني للمعرفة يبدو في صورة تموجات أكثر مما يبدو في صورة خط صاعد مستقيم ، فمن هنا يتبين وجود ارتباط بين شدة ضعف رعاية الاتجاه الرومانتيكى وحمايته ، وبين قوة الواقع ، كما واجهته العهود المختلفة . وبغير محاولة للقيام بالمهمة المستحيلة الخاصة بتتبع التاريخ الكامل للموضوع ، ربما أمكننا الاهتداء في غسق عصر النهضة الى المصادر المباشرة لما سماه ماتيو آرنولد « هذا المرض الغريب للحياة الحديثة » . وأحس « الاستعداد الرومانتيكى » الاليزابثى مع وثوقه بنفسه بالقلق في العالم كما صورته العلم الحديث . وافسح الشاعر سبنسر الطريق للشاعر « دون » ، كما أفسحت رواية « كما تشتبه » الطريق « لدقة بدقة » ( وكلاهما لشكسبير ) . وبرغم ما يبدو في تفسير القرن التاسع عشر لهاملت من تجاوز للاختلاف في الزمان في عدة نواح ، الا أن هناك نواحى مشتركة عديدة أشارك فيها العصر الاليزابثى مع الكثير من أوجاع العالم (\*) البيرونية . وعندما أراد أولدس هكسلى اختيار شعار لعنوان الصفحة الأولى من أحد كتبه (\*\*) ، أمكنه الاهتداء اليه في رواية « مصطفى » لفلك جريفيل :

(\*) Weltschmerz

(\*\*) Point counter point

- يا لأحوال الانسانية المضجرة .
- فهي تتبع في الأصل قانونا ، وتنقيد في سلوكها بآخر .
- التفاهة في دمها ، وان كانت تحرمها .
- وخلقت عابلة ، وتؤمر باكتساب الصحة .
- ها الذي عنته الطبيعة يا ترى بهذه القواعد المشتتة .
- بين العقل والمشاعر ، علة انقسام النفس ؟
- وربما أمكن لهكسلى أيضا ان يهتدى اثناء تنقيبه الى البيتين المتجهمين الاتيين :
- لو أن الطبيعة لا تشعر بمهمة اراقة الدماء ،
- لخلقت طرقا أسهل للوصول الى الخير .
- أو ربما في وسعه الاستشهاد بكورس « الترتار » المعروف بدرجة أقل :
- ثمة خزعات بعيدة الانتشار ، تمثل امجد صور للضعف .
- تنبع من أهواء الانسانية ومشاعرها القلقة العميقة
- يا الهى كنت اوتر أن اوضع في صدفة
- فاشعر بأن هذا الفضاء الذى لا ينتهى كله ملكى ، لولا
- ما ينتابني من احلام فظيعة .

على الرغم من ان القرن السابع عشر لم يكن على دراية بالنتائج الحقيقية المتضمنة ، الا أنه قد لجأ الى طرق مختلفة للخلاص من هذه الأحلام المفزعة بدت في طيش أعمال ، ( الزعيم الكالفنى الفرنسى ) جان كالفالييه في الولع « الميتافيزيقى » وفي التمسك التطلهبرى بأصول الدين ، وبدت في محاولة ملتون التوفيق بين حركة التطهير وتقاليد النهضة العظيمة . وفي نفس الوقت ، حدث تقدم في العلم . وما أوفى القرن على نهايته حتى انخفض منسوب الروح الرومانتيكية ، وشعر الناس بالعرفان للنفع العملى الذى حققه العلم ، ولطف من خشونة متضمناته العامة استيعابه في نسق من العقلانية المشبعة بروح الهندسة . وربما جاز تفسير هذه العقلانية بأنها حل وسط بين

العلم والاتجاه المعارض للعلم . فرغم ما فيها من نظام منطقي آلى ، إلا أنها احتوت قدرا كبيرا من القبلية وأفكار المنى ، كان فيه الكفاية لحماية أنصارها من أية حقائق غير مرغوبة . وحقق هذا المذهب العقلاني قرابة الخمسين سنة السلام والهدوء والثقة في التقدم المادي والفكري والثقفة في المدنية والبداهة والكلاسيكية المنتحلة . وهجم « الاستعداد الرومانتيكي » ، وإن كان قد تعرض للانارة والقلق في أحلامه المتقطعة

كان من المقدر أن ينتهي الحل الوسط العقلاني بالاخفاق . فهو وسط مصطنع فائر بين طرفين شديدي الحيوية . ويتقدم القرن الثامن عشر ، ازداد استقلال هذين القطبين ، وازداد ميلهما الى التنافر . وتخلص العلم من قيود المدرسية ، واتخذ طابعه الحق . أما « الاستعداد الرومانتيكي » ، بقلقه الغامض ، فقد زادت ملامحه وضوحا بعد مواجهته لعدو محدد المعالم ، فوسع خطاه ، وقام بحماية الرومانتيكية عن طريق الدفاع والهجوم .

في الحديث عن القرن الثامن عشر ، سلمت بوجود عادة في القرن الثامن عشر لتشخيص النزعات في مسميات مختلفة . ولم يحتو هذا العصر بطبيعة الحال على محاريبين ينتمون الى نزعات باسم العقلانية الهندسية والتجريبية العلمية والرومانتيكية . فلقد احتوى على كائنات بشرية لم يتجسم في أى كائن منها أية نزعة واحدة . وليس من شك في أن فكر أى رومانتيكي في ذلك العصر كان ملونا بلونى العقلانية المجردة ، والتجريبية العلمية . ومع هذا ، وبحلول منتصف القرن ، بدأ حافز الوهم يتخذ مظهر القوة الفلسفية المعادية عن وعى للعلم والعنصر العلمى في العقلانية . ومنذ ذلك الحين حتى الآن ، انهمكت الروح الرومانتيكية للانسان اما بصورة دالة على المراوغة ، أو على التحدى واما بطريقة يائسة حزينة أو بصورة دالة على الايمان الظافر ، في محاولة للبحث عن شىء من التناظر بين الواقع والرغبة .

اسمحوا لى اذن أن أقترح التعريف الآتى : **الرومانتيكية** هى محاولة في مواجهة العوائق الواقعية المتزايدة ، للاحتفاظ - أو تبرير - تلك النظرة الموهومة عن العالم والحياة ، التي تعجز نتيجة لزوج خيالي بين المألوف والغريب ، وبين المعروف وغير المعروف ، والواقعي والمثالي ، والمتساهل واللامتناهي ، والمساى والروحي ، والطبيعي

**وما فوق الطبيعي** . ليست الأزواج السالفة من المصطلحات متساوية طبعا في المعنى . فهي تمثل سبلا مختلفة لصور كشف الدافع الرومانتيكى عن نفسه في الأمزجة المختلفة . والتركيز على الأطراف الأولى في هذه الازدواج قد يجيء بما يسمى العنصر « غير المتعالى » من الرومانتيكية . أما التركيز على الأطراف الثانية فيؤلف العنصر « المتعالى » منها .

من العبث أن نتوقع أن ينطبق هذا التعريف أو أى تعريف آخر على كل عمل مؤلف ما بين ١٧٣٠ و ١٨٣٠ . فمندا الذى يستطيع أن يستحدث قاعدة تنطبق على الفترة ما بين ١٨٨٠ و ١٩٣٠ ، قادرة على تغطية كل شخصياتها واتجاهاتها ؟ نعم لم يتأثر كل كاتب في العصر موضوع دراستنا تأثرا قويا بالحافز الرومانتيكى - تأمل كراب وجان أوستين على سبيل المثال . فهناك على الدوام شخصيات تبدو بعيدة نسبيا عن الرومانتيكية ، أما لأنها كانت على دراية بسيطة بما يتسامى على الطبيعة ، أو لأنها تميل بطبعها لاقامة حد بين ما يتجاوز الطبيعة ، والطبيعة . ولسنا في حاجة الى افتراض تأثر حتى الكتاب الرومانتيكيين بلا منازع تأثرا شديدا بالرغبة في الوهم في كل مرة وضعوا فيها أعلامهم على الورق ، أو أنهم كانوا على الدوام يهاجمون عن وعى القوى التى حولت « الاستعداد الرومانتيكى » الى رومانتيكية . فالرومانتيكيون لا يشبتون على الروح الرومانتيكية كما لا يتبع العلماء دائما روح العلم . وينبغى أيضا الاعتراف بوجود مستويات مختلفة من العمق والشدة في الدافع الرومانتيكى ، الذى قد يرتفع الى حالة اشتهاى بليك الطيتانى لعقد زيجة بين المتناهى واللامتناهى ، أو ينخفض الى ميل وديع غريب - كالذى ظهر عند « تشارلز لامب » - لفرض السحر على ما هو مألوف . غير انه بعد التسليم بكل هذه الاستثناءات والتحفظات ، سيتبين ان الرغبة في المحافظة على بعض جوانب من الوهم الرومانتيكى في مواجهة العوائق التى قدمتها العقلانية والتجريبية كانت سائدة للغاية ، بحيث بدت كعلامة مميزة لأدب ما بين ١٧٨٠ ، ١٨٣٠ .

ويسمى التعريف المقترح للفوص الى ما هو أعمق من التعاريف المختلفة التى أكدت جانبا واحدا من الرومانتيكية ، كالقول بأنها رجوع الى الطبيعة ، أو إعادة احياء الاهتمام بالماضى ، أو التحرر فى الأدب، أو الولع بالعجائب أو غلبة الخيال فى الأدب . وهكذا تطلب الأمر فى

سبيل البحث عن أصل قد ترتبط به كل هذه التعاريف ، الاعتماد عند التعريف على الدافع السيكلوجى ، بدلا من الاعتماد على التعبير الأدبى، وان صح القول بان شكل الأدب الرومانتيكى وأسلوبه كانا أنسب نتاج للرومانتيكية ، كما عرفت هنا ، فالأدب الرومانتيكى هو نوع الأدب الذى يتوقع من شخص يحيا ويتطلع للحياة فى ضوء الوهم الرومانتيكى .

يعتقد أحد الأصدقاء ان هذا التعريف متسع للغاية ، مما يحول دون نفعه ، لأنه جعل الرومانتيكية تغطى كل فن ودين ، وكل الانفعالات السامية . على أنه يتحتم علينا التفرقة بين محاولات تطويع المواد الفنية والسلوك الانسانى لتحقيق مثل أعلى ، وذلك الخلط بين الحقيقة والحلم المعروف عن الرومانتيكية . وليس من شك فى وجود عنصر رومانتيكى كبير يدخل فى أصل النشاطات المثالية الخلاقة للعقل ، وان كان هذا الأصل بعد نهوض الحضارة العقلانية ، قد ترك جانبا بلا تردد ، رغم ما أثار من ألم . ولا جدال فى وجود أشكال من التعبير الفنى الآن لا تعتمد بأى حال على الخلط بين الطبيعى وما فوق الطبيعى ، كما لا يصح القول بأن أخط مثل للانسان الحديث هى التى تتضمن تفسيراً عقلانياً للتجربة الإنسانية بدلا من تضمينها تفسيراً خرافيا متجها الى التسامى عن هذه التجربة . وما أقوله عن الدين أقل وثوقا من ذلك ، وربما فضلت قبول احكام ارباب التجارب الدينية الأخصب من تجربتى . ويبدو لى أن أى دين جماهيري ينزع الى التطرف الرومانتيكى ، عندما لا يقتصر على ناحية الدعوة الاخلاقية . ومع هذا فما من شك فى وجود فلسفات لا رومانتيكية للدين ، بل ومتعارضة مع الرومانتيكية . أما الى أى حد ترضى هذه النظرات اللاهوتية الرغبات البشرية الفطرية فمسألة يتحتم ترك الإجابة عنها للآخرين .

مهما بدا فى هذا التعريف من اتساع ، فإنه يعد أكثر تخصصا من تلك التعاريف التى حاول الجمع بينها . فهو يشير الى سبب رجوع الرومانتيكيين الى الطبيعة ، وحالهم عندما يفعلون ذلك ، وسبب احيائهم لأدب القرون الوسطى ، وإضافة الغرابة الى الجمال . ولن يستطاع أبدا تعريف الرومانتيكية بطريقة ترضى الجميع . ومع هذا فبالنسبة لما عانيت به ، قد استطاع هذا الشرح الاحاطة بكل النزعات التى يستطاع اعتبارها رومانتيكية ، وان كان لم يكذب التنوع الذى تكشف به الروح الرومانتيكية عن نفسها فى الأدب ... على هذا

إذا أمكنك الشعور بوجود رومانتيكية واحدة كامنة وراء هذه الرومانتيكات رغم تنوعها ، فأننى سأشعر بأننى وفقت فيما قمت به ، أما إذا لم تشعر بذلك ، فلا بد أذن من أن تتفق على الاتفاق .

ينبغي أن يطمئن أولئك الذين يرضون عن هذا التعريف للرومانتيكية ، وأن كانوا لا يرضون عن النظرية المتحاملة نوعاً ، والتي اعتمد عليها عند صياغته ، إلى إمكان التوفيق بين نفس التعريف وبين تحاملات مختلفة . فمن المستطاع الشعور بوجوب اعتماد حياة أى إنسان سليم العقل من أهل العالم الحديث على قبول النزعة ( الطبيعية ) المطلقة البحتة ، وأنه بمجرد أن بدأت النزعة ( الطبيعية ) الخالصة تحدد معالمها استولت عليها الرومانتيكية ، وحولتها إلى شيء بعيد النقاء ، بحيث تملأ تنقيتها منذ ذلك الحين حتى الآن . على أنه من المستطاع بالمثل الشعور بأن النزعة الطبيعية لعنة تم انقاذ البشرية منها بفضل الرومانتيكية بعد أن ارتفعت بها ، وأحدثت تألقاً بينها وبين المثل الروحية . ولا وجود لإجابة صحيحة سهلة عن هذه المسألة تستطيعون تدوينها في مذكراتكم .

ثمة سؤال واحد أؤكد أنكم ستوجهونه إلى ، وربما أمكن الإجابة عنه على الفور . ألا يعرض العلم الآن الوفير من النظريات الدالة على اتباع النظرة الرومانتيكية للحياة ؟ ( رشم الروح التي بدت في قصيدة روبنسون جيفرز عن العلم ، وفي كتاب السلوك الحديث (\*) لكروتش (\*\*) ) . لعل هذا يعتمد على نوع العلم المقصود . فالعلوم التي تتناول جسم الإنسان وعقله ، والعالم كما يظهر لحواسنا ، مازالت تجمع الأدلة المتعارضة أشد تعارض مع الوهم الرومانتيكى . ومن ناحية أخرى ، شجعت الفزياء الرياضية الحديثة على ظهور روح مثالية يستطيع الرومانتيكى الانتفاع بها في تأييد رغبته في الاستغراق في أحلامه . فالواقع أن الخلط بين ما هو فزيقى ، وما هو ميتافزيقى في كتب مثل كتاب أدنجتون « طبيعة العالم الفزيقى » من الأمثلة الطريفة المؤيدة لتعريفنا للرومانتيكية ولم توجه الفزياء الحديثة بأى دليل يؤيد أية نظرية دينية أو فلسفية ، ولكنها عندما فتحت فجوات من الغيبات في عالمها ذى الأبعاد الأربعة ، فإنها قد هيأت الفرصة

(\*) The Modern Temper

(\*\*) J.W. Krutch.



للاسترسال في معتقدات كانت قد تعرضت للشلل بصورة قاطعة في عالم نيوتن المحكم الصغير .

لاشك ان رومانتيكية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مدينة بسموها وسخفها - من ناحية - للرغبة في محاربة العلم عندما تتسم نظراته بنقصها وعرضيتها . اذ خشى أن يقوم العلم بالتزويد بتفسير واضح جاف لكل شيء . وتضاءلت هذه المخاوف بطبيعة الحال ، بعد أن اتجهت كل العلوم الى التواضع والاجتهاد ، وقضي على الانشقاق الجامد القديم بين الفكر والشعور ، واهتدت العجائب الى موضع حتى في المعمل . ولم يعد هناك معنى للاعتقاد بأن العلم سيقضي على المشاعر الانسانية .

على ان « المشاعر » و « الرومانتيكية » ليسا بالكلمتين المترادفتين: والظاهر أن هناك عداء مستحكما مازال باقيا بين التغيرات التاريخية في العالم واتجاه الانسان الى العلم ، أى بين الروح العلمية ونوع الوهم المميز الذي يعد جوهر الرومانتيكية . ولم يعد العلم يقلق الرومانتيكى بالتهديد بتفسير كل شيء . والأصح هو أن ضيق رومانتيكى القرن العشرين إنما يرجع الى الخوف من عدم وجود سبل أخرى لتفسير الكون ، بعد أن عجز العلم نفسه عن ذلك . فلدينا الكثير من الأسرار ، وان لم تكن هناك أمدار صحيحة في بقائها كذلك . نعم هناك عدد لا نهاية له من الأشياء التي لا نعرفها ، ولكن الأشياء التي نعرفها قد جعلت من العسير انطواء ما نجهله تحت تصوراتنا للخوارق . كما جعلت من العسير الربط بين تصوراتنا عن الخوارق وممرتنا بالعالم الخارجى ، ومن هنا فبالرغم من عدم وجود انسان عاقل هذه الأيام يزعم أن العلم يمنعه من الوقوع في الحب ، أو من الأعجاب بقوس قزح ، الا أن الوهم الرومانتيكى ، كما يبدو لى قد أصبح مهددا تهديدا خطيرا أكثر من أى وقت مضى .

ومع هذا فلن يتفق الجميع على هذا الرأى . وفي الحق لقد بلغت حالة العلم والفلسفة والدين حاليا حدا كبيرا من الاضطراب بحيث يتعذر علينا القول بوجود اتجاه عقلى واحد سائد بوجه عام . ومن هنا أقسوف أشعر بغاية الرضا اذا أنا نجحت في حثك على الاهتمام بمعتقداتى الخاصة بالرومانتيكية باعتبارها مسألة تاريخية بحثة . أما كيف يشعر الناس في الحاضر وكيف يشعرون في المستقبل فمسائل تثير جدلا ،

وان كنت متيقنا الى حد كبير بأنهم منذ أواخر عصر النهضة حتى الماضي القريب قد شعروا الى حد ما مثلما قلت .

انبعثت هذه المحاولة للتعريف ، من الرغبة في الاهتمام الى أصل مشترك للنزعة الطبيعية ( الطبيعية ) الرومانتيكية ، وولع الرومانتيكية بالقرون الوسطى . ولا بد أن تكون الفصول السابقة من الكتاب (\*) قد أوضحت توضيحا كافيا العلاقة بين النزعة الطبيعية الرومانتيكية والتعريف المقترح . ويفسر نفس التعريف لماذا اتجه الرومانتيكيون الى الإعجاب بعصر ( العصر الوسيط ) انطلق على سجيته في الجمع بين المؤلف والغريب والطبيعي والخوارق . وتبعاً لوجهة النظر المعروضة هنا : الرومانتيكية سعى وراء الوهم . وقد ينشد هذا الوهم في خوارق الطبيعة ، وربما نشد في عصور لم يرغم فيها الاستعداد الرومانتيكي على التحول الى رومانتيكية . وأخيراً فإنه قد ينشد في خيال الانسان ذاته : الموضوع الصحيح لتحويل الأحلام الى حقائق ، والحقائق الى أحلام .

## هريبرت ريد

### مقدمة

### ( السريالية ومبدأ الرومانتيكية )

لن يشعر أى ناقد ذو خبرة لدى مناقشته لمصطلحي « رومانتيكية » و « كلاسيكية » بغير الاذوار . فلم يثر أى موضوع جدلاً شديداً مثل هذا منذ اجهد المدرسيون انفسهم فى بحث مسألة « الاسمية » . لم اقم باستئناف الجدل مرة أخرى ( وهو ما يعنى اننى سحبت كلمائى التى قلتها فى الاستهلال ) الا لاننى اعتقد أن السريالية قد حسمت هذه المسألة . فمادام قد نظر الى الرومانتيكية والكلاسيكية كاتجاهين بديلين ومعسكرين متنافسين ، يعتنق كل منهما عقيدة ما ، كان من غير المستغرب حدوث صراع متواصل بينهما ، الرابع افيه هو النقاد . والواقع ان ما حاولت السريالية القيام به هو حسم هذا النزاع ، لا باستحداث قوة موفقة - كما توقعت فيما سبق - كنت على استعداد لتسميتها « بالعقل » او « النزعة الانسانية » ، وانما بتصفية الكلاسيكية واثبات انها غير ذات موضوع ، وذات تأثير مخدر ، ومتعارضة مع دوافع الخلق . فالكلاسيكية - كما يجب ان يتبين بلا مقدمات أخرى تمثل لنا الآن - ولقد مثلت ذلك دائما - قوى القمع . الكلاسيكية هى النظر الفكرى للطفان السياسى . اذ قامت بهذا الدور فى العالم القديم

---

من كتاب « السريالية » لاندويه بريثون وآخرين ( ١٩٣٦ ) .

وفي امبراطوريات العصور الوسطى . واستحدثت مرة أخرى للتعبير عن دكتاتوريات عصر النهضة . ومنذ ذلك العهد أصبحت العقيدة الرسمية للرأسمالية . وحيثما يوجد دماء للشهداء تلتطخ الأرض ، سترى عمودا من الأعمدة الدورانية أو لعلك واجد تمثالا لميرفا .

لم يكن الأكاديميون من نقادنا على غير دراية بهذا الاتجاه في الرأي، وأن كانوا قد اتفقوا بطبيعة الحال على تزيين الجثة التي حنطوها ، بالألوان الحية . كثيرا ما اتبعت على صقل تناول السير هيربرت جريسون لهذه المشكلة ، لمشابهته لبرونتيير ، واتباعه نفس حده الفاصل الأساسي، فهو لم يمد بعيدا عن التعاطف كلية مع الرومانتيكية ، وأن كانت هناك مسألة خاصة بالقيم المتضمنة كان من الواجب حسمها .

( هنا استشهد ريد بما قاله جريسون عن الكلاسيكية الرومانتيكية - انظر فيما سبق بين ٣٩ - ٥٨ )

ترجع خطورة هذا البرهان بوجه خاص الى زيف أساسه المنطقي الذي ارتكن على الاعتقاد في وجود نوع معين من المجتمع يتسم بتوافقه أو بنظامه الطبيعي أو بتوازن قواه ، أو بحالته المتوازنة ، وبدا كل انحراف عن هذا المعيار دليلا على الشذوذ أو الانحلال أو الثورة . والواقع أن كل ما تمثله مثل هذه الأنواع من المجتمع هو سيطرة طبقة معينة أو السيطرة الاقتصادية لهذه الطبقة ، وسيطرتها على الحضارة بالتبعية ، ويلزم لتحقيق الثبات في مثل هذا المجتمع وجود اطراد معين في الأفكار وطرائق التعبير . وكلما قلت حداثة هذه الأفكار وسبل التعبير كان هذا أفضل . إن هذا يفسر الرجوع الدائم الى معايير الفن الكلاسيكي لأن هذه المعايير ( ونسبها في فن العمارة orders ) هي الانماط النموذجية للنظام والاتساق والتماثل والتوازن والتآلف وجميع خصائص السكون في الكائنات اللاعضوية . إنها تصورات فكرية تتحكم أو تقمع الغرائز الحيوية التي يعتمد عليها النمو ، وبالتالي التغيير ، ولا تمثل بأي معنى أى تفضيل معتمد على الحرية ، ولكنها مجرد مثل مفروضة .

والغالطة التي نبحثها منطقية في أصلها . إنها سفسطة نظر فيها الى حدين على أنهما متضادان جدليا ( دياكتيكا ) بينما هما في الواقع يمثلان نوعين من الفعل ورد الفعل . إن هذا الفارق عظيم الأهمية ،

ويتسبب اغفاله في وقوع الكثير من الاضطراب . ففي الجدل ( الديالكتيك ) : الدعوى ونقيض الدعوى ، وافعتان موضوعيتان ، وترجع ضرورة الوصول الى حل أو مركب يجمعهما الى التناقض الموجود بالفعل بينهما . ولكن كلمة « كلاسيكى » وكلمة « رومانتيكى » لا تمثلان مثل هذا التناقض . فهما تناظران الشجرة والبذرة ، والقشرة واللب . فهناك مبدأ للحياة والخلق والتحرر . هذا المبدأ هو الروح الرومانتيكية ، وهناك مبدأ للنظام والتوجيه والقمع . هذا المبدأ هو الروح الكلاسيكية . بالطبع ثمة غاية ما وراء هذا المبدأ الأخير . فالفرائز تكبح لصالح مثل معين أو مجموعة من القيم ، وإن كان التحليل قد أثبت تحوله دائماً للدفاع عن تكوين معين ما في المجتمع ، وتثبيت أقدام حكم طبقة معينة . والقول بوجود هوية بين الرومانتيكية والثورة ، كما فعل جريسون صحيح للغاية ، كتعميم تاريخي ، ولكن القيم المتضمنة تعرض للمسح ، إذا تصورت مثل هذه الثورة بمعنى أدبي أو أكاديمي بحث . وربما كان القول بوجود هوية بين الرومانتيكية والعنان ، وبين الكلاسيكية والمجتمع أقرب للحقيقة باعتبار الكلاسيكية ممثلة للنظرة السياسية الى الفن ، التي يتوقع قيام الفنان بالتوافق معها

لعله من الأفضل ان يصد على الفور النقد الذي يفسر هذا الكلام على انه يعنى ظهور الفنان بمظهر صاحب النزعة الفردية الواقع في صراع مع المجتمع - وهذا صحيح الى حد ما كما بينت في موضع آخر (١) - لأن ما يتحكم في الشخصية الذهنية للفنان في الأصل هو الاخفاق في التكيف الاجتماعى ، وإن كان جهد الفنان كله يتجه الى اعادة التوافق مع المجتمع ، وما يقدمه للمجتمع ليس حقبة فتمثلة بحيلة ولوازمه ، ولكنه بالأحرى بعض العلم بالأسرار التي اقترت منها . انها أسرار النفس المدفونة في كل انسان على السواء ، وإن كانت حساسية الفنان وحدها هي القادرة على كشفها لنا في كل مظاهرها الفعلية . هذه « النفس » ليست كما نتخيلها شيئاً شخصياً خاضعاً لسيطرتنا . فهي مؤلفة الى حد كبير من عناصر من اللاشعور . وكلما ازدادت معرفتنا باللاشعور ، ازداد ظهورها بمظهر الشيء الجماعى . فالواقع انها « عالم من العواطف والمشاعر المشتركة ... والحقائق الكلية » ، أى مماثلة للعالم الذى زعم جريسون أنه وقف على الفنان الكلاسيكى . ولكن بينما لا تزيد الحقائق الكلية في الكلاسيكية عن أكثر

من تحاملات مؤقتة لعصر من العصور ، فان الحقائق الكلية للرومانتيكية معاصرة لوعى البشرية المتطور .

بهذا المعنى تكون السريالية اذن اعادة تأكيد للمبدأ الرومانتيكى . وعلى الرغم من أن الشعراء والمصورين في كل العصور قد تشبثوا بالاعتقاد بالدور الالهامى لمواهبهم . بل وبتسلطها ، وبذلك دحضوا بالأفعال ، ان لم يكن بالكلمات ، القيود الصارمة للنظرية الكلاسيكية ، الا أنهم لم يكتشفوا أنهم في موقف يساعدهم على وضع أساس علمى لمعتقداتهم وممارساتهم الا الآن ، بمعونة الديالكتيك الحديث وعلم النفس الحديث ، المتمثلين عند ماركس وفرويد . ومن هنا بدأ نشاط خلاق بصير متواصل قواعده الوحيدة هى قواعد حركته الدينامية .

قبل الانتقال الى بحث ادق لمبدأ الرومانتيكية ، كما ظهر بالفعل فى الفن والأدب الانجليزى ، بقى تفسير وحيد آخر للتعارض بين الكلاسيكى والرومانتيكى يستحق أن يشار اليه ، وبخاصة لأنه قد استطاع الاهتداء الى تبرير له فى علم النفس الحديث . واقتصد بذلك النظرية القائلة بأن المصطلحين يناظران التفرقة العامة بين نموذجى الشخصية المفتوحة والشخصية المنطوية فى علم النفس الحديث . والمقارنة تكاد تكون صحيحة كل الصحة من ناحية ارتباطها بنوعى الشخصيتين المشار اليهما . أما ما يشير اليه الشك فهو وجود فنان من نوع الشخصية المفتوحة (Extravert) ونستطيع أن نقول انه كلما زاد حظ الفنان من تفتحه قل نصيبه من خصائص الفنان بالمعنى الجوهرى للكلمة . وعلينا أن نعترف بوجود جانب كبير فى عملية انتاج العمل الفنى يتضمن - أو قد يتضمن - اتجاها موضوعيا تجاه المواد التى يستعملها الفنان ، اذ أن الداتية لا تتمثل الا فى النص التلقائى أو الرسم التلقائى البحث وحده . وعلى الرغم من اصرار السريالى على التمسك بأهمية الكثير من التعابير التلقائية الا أن هناك اختلافا بعيدا بين ذلك وبين القول بوجود انتاج كل الفن فى مثل هذه الظروف . ومع هذا فان كل ما يؤكد هذا القول هو الاستحالة المطلقة لانتاج عمل فنى اعتمادا على الممارسة الواعية للقدرات . اذ لا اختلاف بين القول بإمكان خلق عمل فنى اعتمادا على اتباع مجموعة من القواعد ، والقول بإمكان انتاج كائن انسانى فى انبوبة اختبار .

قال بریتون : « لا تمثل التلقائية في الكلام والتصوير أكثر من الحد الذي يتحتم على الشاعر والفنان الاتجاه اليه » . وتمثل الحد المقابل الكتب التي تتناول أصول « فن الشعر » والأحاديث الأكاديمية عن التصوير ، وفيها حاولت العصور المختلفة تقنين قواعد الفن لكل العصور . ونصادف بين هذين الحدين التعابير الفنية بكل أبعادها ، الا أننا كلما اقتربنا من حد « التلقائية » وابتعدنا عن حد السيطرة العقلانية أمكننا اكتشاف الحيوية في أخلد صورها ، والكلمات التي تحيا بعد موت الشاعر ، بعد أن يكون اسمه قد انغمر في زوايا النسيان .

### « المدينة الوردية الحمراء ، المقدمة قدم الدهر » .

هذا البيت المفرد هو الوحيد الذي بقي من دواوين كاملة لأحد الشعراء ، وما ساعده على البقاء هو لا عقلانيته .

من العسير تحديد العوامل التي تساعد على خلود أى عمل معين من الفن . اذ يتداخل في هذا الشأن جانب لا بأس به من الحظ حتى مع وجود المقومات الحديثة للنشر والدعاية . ونحن نعرف أن الأحكام المعاصرة غير مؤكدة كل التأكيد بل هي ، شديدة الاعتماد على التعسف . وكل عصر ( سيكتشف شخصيات من الماضي بفتن بها كما حدث في حالة « أوشيان » في مطلع الحركة الرومانتيكية ) : ومازال هناك أمثال تشبه الشاعر « دون » (Donne) في حاجة للتحرير من إهمال الماضي . ونحن نعزو هذا التقلب في التذوق العام الى التغير في الحساسية ، وان كانت الحساسية في ذاتها لا تتغير ، وما يتغير هو طريقة توجيهها ، اذ كانت الحساسية التي قدرت أشعار دون في العهد الذي ظهرت فيه لأول مرة حية مباشرة ، أما ما أدى الى غمر هذه الأشعار في زوايا النسيان فهو العقلية الجونسونية وبشاعة انفصامها . والحساسية التي استعدناها الآن والتي بفضلها أصبحنا مرة أخرى قادرين على تذوق شعر « دون » هي الحساسية النموذجية التي كتبت أشعاره لها . ولم تكن إعادة توطيد شهرته نزوة عابرة ، ولكنها إعادة لآحياء الحساسية الشعرية ذاتها . انها نفس إعادة الآحياء التي أجلس شكسبير مرة أخرى على قمة الشهرة ، والتي منحت بليك ما يستحق من امتياز ، ويسرت الاعتراف المباشر بهوكينز واليوت . وليس من شك في أننا مقيدون بالعصر ، كالبائين ، ومعايرنا متناسبة مع ظروفنا ، وان كان من العسير تخيل أى عودة للمعايير التي جنحت الى رفع

درايدن أو بوب فوق شكسبير ، والتي ضللت شاعرا اصيلا كميلتون وساقته الى جذب مؤلفاته الأخيرة ، في أى شكل من المجتمعات النى تتسابه معنا فى العناية بتوطيد الأمان الاقتصادى وحرية الفكر .

ولقد سبق أن عرض فلاسفة الفن ، لا كل الفلاسفة ، بل بوجه خاص أولئك الذين اظهروا أعظم تقدير للفن ، أو كانوا فنانيين عظماء هم أنفسهم كأفلاطون على سبيل المثال ، شيئا من الاعتراف بالحقيقة التى أكدتها ، أى وجود هوية بين الفن والرومانتيكية .

والقول بأن أفلاطون قد استبعد الشعراء من جمهوريته المثالية بسبب طابعهم اللاعقلانى لا معنى له . اذ كان هذا محتما خضوعا لمنطق فلسفته العقلانية ، وهو نفس ما حدث فيما بعد عندما اهتدى هيجل لأسباب مماثلة للنتيجة القائلة « بانقضاء الأيام السعيدة للفن الاغريقى ، وكذلك العصر الذهبى لأواخر العصور الوسطى » . لقد اعتقد الفيلسوفان أن الحضارة المثالية التأميلية العقلانية لا مجرد شيء مرغوب فيه ، بل تمثل بالفعل مرحلة عليا من التطور الانسانى . وصدق الاثنان فى اعتقادهما عدم توافق الفلواهر الحسية للفن ، بما فيها من اعتماد على ملكة التخيل على أساس لا عقلانى مع مثل هذه الحضارة التأميلية ، أما ما أصبحنا نؤكد أنه أشد تأكيد فهو عدم إيماننا بحتمية مثل هذه الحضارة ، أو رغبتنا فى تحقيقها . فلقد حثتنا دلائل التاريخ كلها وكذلك السيكلوجية الحديثة على عدم التردد فى رفض مثل هذه المثالية الدالة على الحماقة ، سواء أعاد علينا هذا بالخير أم بالشر . فمن المستطاع رد مكونات كياننا من غرائز وحوافز لشيء آخر ، كما أنه من المتعذر احلال بديل لها ، ونحن نتعرض للخطر عندما نتجاهلها أو نقمعها . ولا يقتصر الأمر على إصابة الأفراد بالعصاب نتيجة لمثل هذا الكبت ، ولكن هنالك ما يؤكد أكثر من ذلك وجود صلة بين الهستيريات الجماعية كالتى ظهرت فى بلد كالمانيا على سبيل المثال : والمظاهر الجماعية للقمع العام . والتسعوب المسالمة الوحيدة بصورة مطلقة ( لو وجدت مثل هذه الشعوب ) هى تلك الشعوب التى تحب فى عصر من الاستغراق فى اللذة كما حدث فى الحضارة المينوية ( نسبة لحضارة كريت القديمة ٣٠٠٠ ق.م - ١١٠٠ ق.م ) . ونحن لا نعرف من أسف الكثير عن الحضارة المينوية حتى ندرك علاقة تحررها من الحرب بتحررها الاخلاقى ، ولكننا بدون شك قد بدأنا نعرف قدرا كافيا عن حضارتنا ساعدنا على الاعتقاد بعدم ارجعاع



الحرب الى المؤثرات الاقتصادية وحدها ، فمن المحتمل للغاية أن تكون على شيء من الارتباط بما تتعرض له بعض الحوافز البدائية من خيبة أمل واحباط خلال الطفولة : الاحباط الذى يقوى ويتدعم بتأثير قواعد اخلاقيات البالغين . والحرب من الناحية النظرية والفعلية متضافرة مع الدين . فعلينا الانسى كيف تسبب الدين المسيحى بصرامته الكالفنية فى ظهور أشد عصور فى تاريخ العالم اغراقا فى سفك الدماء . ومن المحتم أن تصحب التقوى والزهد حالة من « الماسوخية » و « السادية » . وعندما امعنت المسيحية فى حرمان الناحية الحسية من الاشباع عن طريق الطقوس والسحر ، وصبغت نفسها بالصبغة العقلانية المتمثلة فى صورة قواعد اخلاقية وتقاليد اجتماعية ، ازداد اندفاع العالم فى عريضة الكراهية وحمامات الدم من قبيل التعويض .

ربما تعلق اولئك الذين لم يعرفوا الحرب كتجربة شخصية بوهم تصور اتصاف شرور الحرب بنسبيتها ، وربما اعتقدوا - كما يمكن القول - بأن الحرب على ما فيها من أهوال شديدة مستحذنة لا تخلو من بعض المؤثرات البطولية السامية ، ومن انعاش للقومية وتجديد للشخصية ، مما يخفف من مساوئها . ان مثل هذا الاعتقاد وباء دال على البله . فلا وجود فى الحرب الحديثة لأى سمو أو شرف . فبى تبدا بحالة من الجنون والابتعاد عن المنطق ، وتتمرد على سيطرة الانسان فى كل خطواتها ، وتمزق الجسد الانسانى تمزيقا مخيفا يثير التقزز المادى والمعنوى . فهى حالة من الأوجاع الطويلة التى لا تنتهى الا بالانهاك والاستنزاف . وبالرغم من هذه الحقيقة التى ينبغى أن تكون واضحة للملايين الناس ، فاننا نشاهد هذه الأيام ( ١٩٣٦ ) موقفا سياسيا - ولو توخينا الدقة قلنا موقفا سيكلوجيا - نتيجة المحتومة فيما يبدو ، -حرب ربما كانت أشد من الحرب الأخيرة هولا وحمقا وافتقارا الى الهدف . ونحن نقابل فى كل مكان وفى كل البلدان كائنات مسالمة ودودة فى ظاهرها ، ونبتادل معها الزيارات والكتب والأفكار ، ولا داعى للتنويه بتبادل المصنوعات والتفاهم الدولى الذى نقوم بتنميته شيئا فشيئا . ولا يذكر فى هذه اللقاءات ، غير العون المتبادل والخير العام والسلام الذى لا يتجزأ . ومع كل هذا فربما تغير وجه العالم فى غضون أيام قلائل . فبعد أن ينفخ فى الأبواق وتصرخ أصوات التنبيه فى معدات الحرب ، وتبدأ آلة ضخمة فى التحرك ، سلقى أنفسنا منعزلين منخرطين فى سلك الجندية فى الجيوش والأساطيل والمصانع ، بعد أن تبيت الديماجوجية العريضة القفا دعاية مسمومة فى رؤوسنا فتتهطل سيول

من القذائف فوقنا وتتحول أجسادنا الى « سباح » للتربة ، وتنتقل أحلامنا وكل ما بنيناه من حضارة الى ذمة التاريخ . وقد لا يرى المستقبل في كل ذلك أى شيء جدير بالتسجيل .

والحقيقة المدهشة هي ادراك الناس هذا المصير ، واستمرارهم مع هذا في اتباع السلبية . ولا شيء يثير القلق في العالم أكثر من تهاون البشر . ولا شك أن الإنسان حيوان وحشي مستأنس ( قد روض على القفز في حلقة وعلى الاستجابة لكل قرعة من السوط ) . وفي أوروبا وآسيا وأمريكا ، ملايين من الناس الذين يحيون في مستوى بعيد كل البعد عن الحياة الكريمة اللائقة . والحق أن هناك ملايين يعيشون الآن على حافة الاملاق . وفي الطرف الآخر من سلم المجتمع ، أقل من الألف شخص ينفقون ثلاثة أرباع الدخل الإجمالي للدولة . صحيح أن هذه القلة التي لا يتجاوز عددها الألف ، تعتمد في حماية نفسها على أفراد من القوات المسلحة ، ولكن أفراد هذه القوة المسلحة من نفس اللحم والدم الذي صنعت منه الملايين الجائعة . وربما أطلق أفرادها أعيرة قليلة متفرقة على الملايين التي تقاوم مقاومة سلبية ، وإن كانت دماء أخوانهم وأخواتهم الطاهرة قد تتسبب بدافع اليأس في اندلاع النيران من بين صفوفهم ، وربما ارتدت مدافعهم الى صدور الطفلة ، الذين فرضوا مثل هذا النظام بما فيه من معاناة وعبودية .

ولكن الحيوان الانساني يستمر في تهاونه ، ويقبل « البقشيش » والركل والصدقة والاحسان ، من هؤلاء السادة الأوغاد عديمي الاكتراث . ولا بنقلنا من اليأس سوى الفكرة السوداوية والحقيقة التي اثبتتها التاريخ عن احتمال ازدياد الأوجاع باشتداد الضربات ، كما أن شدة المعاناة قد تسفر عن نشوب ثورة عامة .

ويكمن وراء أحوال البشر هذه دوافع لا تقل لاعتقائنا من تلك التي تسببت في ظهور العقلية المشايعة للحرب . فلا اختلاف بين تأثير الرأسمالي والاشتراكي بالفرائز الخفية ، وبين تأثير نصير الحرب أو نصير السلام بها . ولا جدال أن ما يدفع الناس الى اشتهاى الانتصار على أقرانهم والتمتع بمركز يتميز بالشراء والراحة النسييين والحصول على إعجاب الحسان ليس من الفرائز الفاضلة . فمثل هذه الفرائز أولية ، ويتناسب خجلنا منها مع مقدار حساسيتنا وغيرتنا ، وإن كان الأفراد الذين يتصفون بهذه الغيرية وهذه الحساسية ليسوا بكل تأكيد من

بين الكهنة والقساوسة ، الذين توطدت مكانتهم وسلطانهم بفضل النظام الاجتماعي الذي يعدون جزءا لا يتجزأ منه . ولا شيء أبسط في اتبائه ، من اعتماد اللوائح الرسمية للاخلاقيات في كل عصر على المصالح الطبقية لأولئك الذين يتمتعون بالسلطان الاقتصادي . والأفراد الوحيدون الذين يحتجون على الاجحاف - أو الذين يحتجون بصوت جهير - هم في الواقع الشعراء والفنانون في كل عصر ، الذين يحرقون ويستنكرون المادية الجشعة لرجال الأعمال ، بقدر مساو لاعتمادهم على قدراتهم وملكاتهم الخيالية .

لم اقصد بذلك ترك الباب مفتوحا أمام الجميع للاعتقاد بأن السيريالية لا تمثل في هذا المقام أكثر من حركة عاطفية صادرة عن القلب ، من أثر اتجاه سياسي ثوري معتمد على الاحتجاج ضد الظلم واللاإنسانية . صحيح أن السيريالية متعارضة مع العقل ، ولكنها أيضا ضد العاطفية . ولو أردت رد السيريالية الى أساسها لن تجد سوى العناصر الأساسية التي يمكن أن يبنى فوقها أي بناء نافع ، أي العناصر الأساسية للعلوم الطبيعية والنفسية . اننا نبني فوق هذه القاعدة المادية ، ولكننا نقيمنا نبنى ونخلق نتبع منهجا في البناء ، ولنا منطق وجدل ( دياكتيك ) خاص .

ومن المستطاع العثور على التبرير الفلسفي للسيريالية ، أن كان له وجود في الماضي ، عند هيغل ، ولكنه هيغل بعد تجريده الى حد بعيد من تلك العناصر التي ربما بدت له ذات أهمية فائقة . وكما قلب ماركس لتحقيق غاياته هيغل رأسا على عقب وسلخ الصور الغيبية من الديالكتيك ، كذلك قام السيريالي تحقيقا لغاياته بالخط مما أراده الفيلسوف . ولو سئلت لماذا نرجع الى هيغل في هذه المسألة ، وكان الأصح أن نتخذ نقطة بدء جديدة لفلسفتنا في الفن ، لكانت هناك عدة اجابات يمكن الرد بها - انها اجابات شبيهة بتلك التي استطاع ذكرها في مجال الفلسفة السياسية . فأولا يمثل هيغل لفزا ذا سحر خاص في الفلسفة . والظاهر أن كل الفلسفات السالفة قد التفتت عنده بعد تصفيتها وصهرها وردها الى أنقى عناصر الفكر الانساني وأقلها تناقضا . فهيغل بمثابة « كناس » عظيم للمذاهب الفلسفية . اذ قام بتنقيتها ، وبذلك ترك لنا قطعة نظيفة من الأرض نستطيع البناء فوقها . وأكثر من كل هذا ، فانه يزودنا بالصقالات ( صقالات جدله ) التي نستطيع الاستعانة بها في البناء .

الكلمة الرهيبة « ديكالكتيك » : الكلمة التي يراها الجمهور الناطق بالانجليزية عسيرة الهضم ، والتي قد يرغب حتى من يدعون الاشتراكية من بيننا - باستثناء قلائل منهم - تناسيها ، هذه الكلمة في الواقع تدل على عملية فكرية ضرورية بسيطة غاية البساطة . فلو تأملنا العالم الطبيعي ، سرعان ما ندرك أن أكثر خصائصه انارة ليست الثبات والصلابة والسكون ، بل التغير المتواصل ، أى التطور . ويقر الفيزيقيون الآن القول بأن التغير ليس وفقا على العالم العضوى أو على الأرض التى نحيا فوقها ، لأن الكون عن بكرة أبيه يتعرض لعملية من التغير المستمر . ولا يعنى « الديكالكتيك » شيئا أكثر من التفسير المنطقى لكيفية حدوث مثل هذا التغير . فلا يكفى القول بأن الأشياء « تنمو » أو « تفسد » أو « تسحق » أو « تتسع » ، لأن مثل هذه الحمل مجردات غامضة ، فينبغى أن يتبع التغير طريقا محددا ، فلا بد من خضوع النقلة من مرحلة الى أخرى في هذا التطور لمبدأ فعال . وأشار هيجل الى أن هذا المبدأ قائم بالفعل على التعارض والتفاعل . وبعبارة أخرى ، يتطلب أحداث أى موقف جديد ( يعنى أى ابتعاد عن أى حالة توازن قائمة ) الوجود المسبق لعنصرين متعارضين ، وان كانا مترابطين كل منهما بالآخر ، حتى يساعد ذلك على الوصول الى حل أو إعادة حل . ويمثل مثل هذا الحل في الواقع مرحلة جديدة في النمو ( أى حالة مؤقتة من التوازن ) فيها يحتفظ ببعض عناصر من المرحلتين المتفاعلتين ، وتستبعد أخرى ، وان كانت هذه المرحلة الجديدة تجيء مختلفة من حيث كيف عن حالة التعارض القائمة فيما سبق .

هذا هو المنطق الديكالكتيكى كما أعده هيجل لغايته المثالية ، وكيفه ماركس بالمعيتة للغايات المادية ، ويسر بوصفه اداة للفكر لماركس تفسير تطور المجتمع الانسانى من الشيوعية البدائية الى الاقطاع الى المراحل المختلفة للرأسمالية ، وفضلا عن ذلك - فانه قد يسر له التنبؤ بالطريقة التى ستقضى الرأسمالية على نفسها بنفسها ، وبقدوم الدولة الاشتراكية . كان هذا الكلام استطرادا دعت اليه المناسبة ، أما ما أرغب فى التركيز عليه فهو القول بأن السيربالية تمثل تطبيقا لنفس المنهج المنطقى على عالم الفن . فاعتمادا على المنهج الديكالكتيكى ، بوسعنا تفسير تطور الفن فى الماضى ، وتبرير ظهور فن نورى فى العصر الحالى .

وبلغة الديكالكتيك ، نستطيع القول بوجود حالة مستمرة من

النعارض والنفعال بين عالم الحقيقة الموضوعية - عالم المحسوسات  
والعالم الاجتماعي بكيانه الاقتصادي وجوانبه العملية - وعالم  
« الفانتازيا » الذاتية . وينطق هذا التعارض حالة من القلق والافتقار  
الى التوازن الروحي الذي يتحتم على الفنان حله . فهو يحل التناقض  
بخلق « مركب » أو عمل فني يجمع بين عناصر من هذين العالمين على  
السواء ، ويستبعد عناصر أخرى ، وإن كان يقدم لنا في التو تجربة  
جديدة من حيث الكيف . إنها تجربة نستطيع أن نشعر في حضرتها  
بالسكينة والصفاء . وربما ادعى النقاد السطحيون العجز عن التفرقة  
بين ما طرأ من تغير في الكيف في هذه الحالة الجديدة وبين أى حل  
وسط عادي . كما أنه يخشى أن تكون أغلب حلول الديالكتيك في الناحية  
العملية من هذا النوع . على أن أى مركب صحيح لا يمكن أن يكون في  
صورة رجعى الى الوراء على الإطلاق ، فهو يدل دائما على التقدم .

هذا هو الجوهر الذي تتركز حوله ادعاءات السيريالية . ولابد  
أن يتمخض عن أية محاولة لبخس حق السيريالية ، أو نقدها ، ظهور  
بديل فلسفى واف . وكذلك يتحتم أن يسفر أى نقد للمادة الجدلية  
كما تجسست في اشتراكية ماركس عن ظهور بديل فلسفى واف . وفي  
الوقت الحالى لا وجود لأى بديل يستحق اهتمامنا وبحثنا .



تطالب السيريالية بشيء لا يقل عن ... اعادة تقويم لكل القيم  
الجمالية . فهي لا تشعر بأى احترام لأى تقليد أكاديمى في أربعة القرون  
الأخيرة ، وتعتقد أنه من المستطاع القول بوجه عام أن أرباب العبقريات  
خلال هذه الحقبة - رهى لا تبخل بالاعتراف بالعبقرية في حالة  
استحقاقها - قد تعرضوا للشعوى والقمع من أنر تقاليد تعليمهم ويشتهم  
الاجتماعية . ولن نشعر عندما نطلع على ما صادفه شعراء مثل درابدن  
وبوب ، ومصورين مثل ميكل أنجلو وبوسان والعديد من الفنانين  
الأقل أهمية بفبر الشفقة المصحوبة بالغضب . ولا نشعر بأى حال بأى  
تعشيد أو تعاطف على ما لاقوه . فمشهد عبقرية هائلة كميكل أنجلو  
مثلا وهو مقيد بأصفاد الأفكار العقلانية لطراز الأبهة والفخامة مأساة  
فظيعة . ومن ناحية أخرى ، فإن الاعلاء من شأن الدارجين « المهاودين »  
في كل عصر وجعل السلطان في أيديهم مهزلة تدعو الى الأسى . صحيح  
أن من نجا منهم من الاستهزاء المحتوم للاخلاف لا يرد عن نسبة

ضئيلة ، ولكن بينهم نفرا من أمثال أهل جبل بارناسوس من المزهوين بأنفسهم ، الذين لا يزيدون عن جثث عفنة ينبغى القاؤها فى المزابيل .

وأما ان إعادة التقويم هذه بمثابة رد اعتبار للرومانتيكية فصحيح كل الصحة ، لو روى تعريف الرومانتيكية الذى سبق أن ذكرته .

( هنا يناقش ريد بافاضة « المهام التى تنتظرنا » لأحداث هذه الثورة . ويجه بعد ذلك قسم عن الأحلام وما بين الحلم والقصيدة الشعرية من تماثل فى التكوين ) .

فى مقال من هذا النوع ، ما يعينى أساسا هو تقديم النواحي الايجابية للسريالية ، أى الجانب الضرورى من النقد الذى يساعد على ازالة اساءة الفهم ، أما الاجابة عن الانتقادات القائمة على أساس مثل هذه الاساءات من الفهم ، فيستحسن تركها لأنواع الكتابة الأكثر عرضية . غير أن هناك نوعا واحدا من التهجم ينبغى أن يشار اليه هنا ، لأن له طابعا جادا ، ولأنه سوف يساعد على التعريف بناحية من نواحي السريالية مازالت فى حاجة الى تعريف . خلال معرض فنى بلندن ، طلب من المستر بريستلى كتابة مقال لجريدة مسائية مشهورة بأخبارها الخاصة بالمراهنات . . . وأما أن المستر بريستلى قد اضطر الى الشعور - وفقا لاعترافه - « بعدم الارتياح أو بقلق عميق » بتأثير ما نفعله ، فأمر متوافق مع ما نتوقعه . ولكنه عندما يسترسل وينسب الى السرياليين بوجه عام كل أنواع الانحراف الخلقى ، فأمر لا يعنى غير تورطه فى هجاء عقيم منتظر من أمثاله :

**وكان رجلا لقد قام بالبصق ، وعكست الريح اتجاهها .**

**فعاد البصاق الى وجهه .**

قال بريستلى أن السرياليين « يناصرون العنف والابتعاد المريض عن العقل ، أنهم فى الحق متدهورون ويمكنك أن تلمح من ورائهم غسق البربرية الذى سرعان ما سيلطخ السماء ، الى أن تجد الإنسانية نفسها قد عادت مرة أخرى الى ظلمة ليل طويل آخر » . وبعد هذه النظرة المكفهرة ، ومعرفة ما بعينه المستر بريستلى بتحملاته ، بالتدهور ، يستطيع السرياليون الشعور بالاطمئنان . على أن هذا ليس آخر تطفل للمستر بريستلى فقد جاء فى مقاله : « ثمة عدد كبير من الشبان المؤثنين أو المخنثين من الذين يلثغون فى الكلام أو يتشنون ، وعدد كبير

من النساء الشابات ذوات السلوك المشبوه ، من المفتقرات الى الرزانة والوقار - من أصحاب الشراهة ( والريالة ) الباحثين عن الشهوة وجمع غفير من الناس الذين يتردون في نوع من البربرية الحليقة المعطرة ... وغالبا ما يتصفون بنهمهم الجنسي الى حد أنهم سرعان ما يتعرضون للانحراف أو الضياع » .

لاشك أن المستر بريستلى لا يشعر في الحياة الناعمة التى يعيشها بارتياح كبير ، أو بأى تعاطف مع هذه الحشود من الكلاب الخاسرة ، كما يظهر من الكلام الغزير المتدفق من قلبه الكريم ، وان بدا فيه التعثر بعض الشيء . غير أن المستر بريستلى لا يعرف شخصا أى شئ عن السيراليين في هذا البلد أو غيره من البلدان . وبوصفه كاتباً روائياً ، كان من واجبه أن يتمتع بقدرة أكبر من النفاذ تساعد على ادراك ان أقل الناس كتبنا هم بوجه عام أكثرهم تمتعا بالخلق ، أو على حد قول « هويسمان » : « على الجملة ... في الحق لا وجود لمن يفوق الاطهار المحصنين في الابتذال » . والواقع أن ليس السيراليون أقل دراية من المستر بريستلى بالجوانب غير المستحبة في وسطهم ، وان وجب عدم نسبة هذه الجوانب اليهم جميعاً . صحيح أنهم لا يستطيعون الاحتجاج ضد تحريف أية قاعدة أخلاقية لا يشعرون ناحتها بالاحترام ، ولكنهم يحتقرون من ينغمسون في الانحراف مثلما يحتقرون الذين ينغمسون في النفاق . نعم أنهم يحتقرون أى نوع من الضعف ، وأى افتقار الى الاكتمال . وتسمح مبادئ حريتهم لكل منهم بممارسة حريته وكل ميوله الطبيعية مادامت لا تتعارض مع الحقوق المماثلة للآخرين . وفي مسألة الشذوذ الجنسي على سبيل المثال ، ( وهو موضوع لا يجيء ذكره في الجرائد المسائية ، وان كان من أهم مسائل الساعة ) لا يشعر السيراليون بأى تعامل على الاطلاق . فهم يعترفون بان الانحراف حالة شاذة ترجع الى استعداد سيكولوجى وفسيولوجى معين ، والفرد غير مسئول عنه على الاطلاق ، ولكنهم ينفرون من قيام مثل هؤلاء الافراد بتأليف أى اتحاد أو ماسونية بقصد فرض مزاجهم على الحياة الاجتماعية والفكرية للعصر . اذ تترتب على هذه الحالة بوجه خاص روح تعصب ضد النساء بعيدة بكل تأكيد عما يؤمن به السيرالي .

قصارى القول ، يقر السيرالي بالشعار الاخلاقى الذى يدعو الى وجوب توفر سلامة البنية عند كل من يعمل على علاج جسم مريض . اما نوع السباب الذى يوجهه المستر بريستلى للسيراليين فهو من

نوع الشئام التي اعتيد توجيهها للبلاشفة ، الى أن يتكشف نقاء أرواحهم وبرء نفوسهم من الغاية ولا تصبح هذه ولا تلك شيئا خفيا .

يعارض السيريالى الأخلاقيات السائدة ، لأنه يراها مصابة بالعفن . ولا يستطيع أن يشعر بأى احترام للقواعد الخلقية التي تسمح بالتطرف في الفقر والشر . والتي تبدد - أو تفسد عامدة - خيرات الأرض دون مراعاة للجوع أو المعدمين ، والتي تدعو الى السلام العالمى ، وتشن حربا عدوانية تستعمل فيها كل معدات الرعب والدمار التي تفتقت عبقريتها الشريرة عن اختراعها ، والتي مسخت الدافع الجنسى الى حد أن أصابت بالجنون آلافا من الرجال والنساء لأنهم لا يشعرون بالمتعة الجنسية . فملايين يمضون حياتهم في شقاء أو يسممون عقولهم بالنفاق . ولا يشعر السيريالى تجاه مثل هذه الاخلاقيات ( وهذه مجرد ملامحها العامة فقط ) بغير الازدراء والمقت .

ترتكز قاعدة أخلاقيات السيريالى على الحرية والمحبة . فهو لا يرى مبررا لانشاء مذهب في الخطيئة الأزلية اعتمادا على هساشية الجنس البشرى ، ولكنه يدرك ما فطر عليه أغلب الناس من افتقار الى الكمال ، وازدياد ابتعادهم من أثر أهوائهم . ومن غير المستطاع ازالة مثل هذه الشرور . وأوجه النقص ازالة تامة في أي مدى يمكن تصوره من التطور الانسانى . ولكننا نعتقد أن الأسلوب المتبع بأكمله في تنظيم التوجيه والقمع ، والذي بعد المظهر الاجتماعى لأخلاقيات عصرنا الحالى ، قائم على اساءة تصور من الناحية السيكلوجية ، وله نتائج ضارة ضررا مطلقا . اننا نؤمن بما يدعى بأكمل تجرر مستطاع للنوازع ، كما أننا متيقنون بأن ما عجز القانون والقمع عن تحقيقه سيحقق في الوقت المناسب عن طريق المحبة والاخاء .

ليس السيريالى بصاحب نزعة عاطفية ، والتسامى عن الواقع في فنه له ما نناظره في واقعية علمه . فهو يؤمن بعلم النفس بالمعنى الحرفى للكلمة . أما استعماله لكلمات مثل محبة واخاء فقد جاء نتيجة لقيامه بتحليل الحياة الجنسية والشعورية والاقتصادية للإنسان ، واعطاه ذلك الحق في استعمال هذه الكلمات استمهالا صحيحا دون أدنى قدر زائد من العاطفة .

يساعد العمل الفنى على حل نقائص الشخصية . وهذا مبدأ من أول مبادئ الرومانسيكية . وربما امكن الذهاب بعيدا الى حد القول



بمعجز أية شخصية خالية من النقائص عن خلق عمل فنى . اذ انها تستعجز عن المشاركة فى أى فعل ديكالكتيكى ، او الانطلاق من حالة التوازن التى تعد حالة عقلية سلبية . رسالة الفن شئ أكثر من الوصف و « الريبورتاج » . انها عملية تجديد ، فالفن يجدد الرؤية ، ويجدد اللغة ، وأهم من كل ذلك فانه يجدد العتية ذاتها بتوسيع آفاق الحساسبة ، وجعل الناس أكثر وعيا بالرعب والجمال ومجائب الأشكال الممكنة للوجود .

« ارتفاع مكانة العجيب » - اذكر أن هذا كان عنوان مقال لواطس دانتون صديق سوينبرن . ولئن أتردد عن الاستعانة بمثل هذه العبارة المتحدقة فى وصف الفاية العامة للسريالية ، كما أتصورها . وكما أن العجيب هو الملكة التى تدفع الانسان للبحث عن البناء الخفى للعالم الخارجى ، ومن ثم تيسر له بناء ذلك العالم من المعرفة الذى ندعوه بالعلم ، كذلك « العجيب » هو الملكة التى تجرى الانسان على خلق ما لم يسبق له وجود ، تجربته على استعمال قدراته بطرق جديدة ، وخلق تأثيرات جديدة . لقد فقدنا هذا المعنى لكلمة « عجيب » ، وأصبحت واحدة من أبلى أكليشهات اللغة ، وإن كان « العجيب » فى الواقع صفة أفضل من الجمال ، وأشمل منه . وكل ما تشبع بالادهاش، يرشم الخيال الانسانى على الالتفات اليه . قال الدكتور جونسون : « نتوقف عن العجب عندما نفهم » . اذ كان الدكتور جونسون ممن لا يشعرون بفداحة ما يتكلفه الرضا عن النفس . وربما كان أبلغ من ذلك سدادا القول بتوقف الفهم عندما نتوقف عن العجب . وكما لاحظ باسكال الأقل رضاء عن نفسه « هناك مبررات للقلب ، لا يعرف عنها العقل شيئا » .

## كريستوفر كودويل

### الوهم البورجوازي والشعر الرومانتيكي الانجليزي

لا تعنى الحرية فى نظر البورجوازي الوعى بوجود ضرورة ،  
انما الجهل بها . فهو يقلب المجتمع على رأسه . الفرائز فى نظره  
« حرة » ، والمجتمع فى شتى الأنحاء هو الذى يقيد بها بالاصفاد .  
وينعكس هذا الاعتقاد فى ثورته على القيود القطاعية ، وكذلك فى استمرار  
ثورة الرأسمالية على أوضاعها التى تدفعها فى كل خطوة الى أحداث  
ثورة فى قواعدها .

\*\*\*

.... وينظر هذه الحالة اتجاهه نحو المجتمع ، الذى يعتقد انه  
سيتصف فيه بالحرية ، عندما يتحرر من أى واجبات اجتماعية ظاهرة ،  
كقيود القطاع . ولكن فى الوقت نفسه ، تتطلب أحوال الانتاج  
الرأسمالى مشاركته فى مجموعة متزايدة التعقيد من العلاقات مع اقاربه  
من الناس . على أن هذه العلاقات تبدو كعلاقات فى سوق موضوعية  
خاضعة لقوانين العرض والطلب . ومن هنا فانه لا يعى طبيعتها الحققة ،  
ويجهل الحتمية الحققة للمجتمع الذى يمسك به فى قبضته . لهذا  
السبب فهو غير حر ، وعرضة للدمار من قوى عمياء كالأزمات والحروب  
والانهيارات والمنافسات « غير الشريفة » . وما تسبب فى هذه الأشياء  
الا أفعاله ، وان كان لا يشعر بالرغبة فى أحداثها .

\*\*\*

Illusion and Reality

وهكذا يتبين ان أصل التوهم البورجوازي للحرية ودور المجتمع بالنسبة للغرائز ، قد نبع من التناقض الضروري في الاقتصاد البورجوازي ، القائم على الملكية الخاصة أو الفردية لوسائل الانتاج . وينتهى اتصاف البورجوازي بالبورجوازية بمجرد وعيه بحتمية علاقته الاجتماعية ، لأن الوعي ليس مجرد مسألة من مسائل التأمل ، ولكنه نتيجة لموقف فعال يتولد من تجاربه في التحكم في الصلات الاجتماعية ، مثلما يتولد وعيه بحتمية الطبيعة من تجاربه في السيطرة ، ولكن قبل ان يتمكن الناس في التحكم في صلاتهم الاجتماعية يتحتم أن تتوفر لهم القدرة على القيام بذلك . يعنى القدرة على السيطرة على سبل الانتاج ، التى تعتمد عليها العلاقات الاجتماعية . ولكن كيف يتسنى لهم القيام بذلك ، عندما تكون هذه السبل خاضعة لسلطان طبقة مميزة ؟

تعنى حالة الحرية في نظر الطبقة البورجوازية في المجتمع الاقطاعى عدم وجود أى تحكم اقطاعى ، وتعنى حرية العمال في المجتمع الرأسمالى عدم وجود تحكم رأسمالى ، والأمر بالمثل فيما يتعلق بحال الحرية في المجتمع الكامل التحرر ، أى المجتمع اللاتبقى . ففى مثل هذا المجتمع وحده يستطيع كل الناس الشعور بطريقة فعالة بوعيهم بالحتمية الاجتماعية ، اعتمادا على التحكم في مصائرهم المرتبطة به . لن يقبل البورجوازي على الاطلاق تعريف اتصاف الجميع بالحرية على هذا الوجه ، اللهم الا اذا كف عن الاتصاف بالبورجوازية ، وفهم الحركة التاريخية في جملتها .

ولا تظهر طبيعة هذا التناقض في الفكرة البورجوازية عن الحرية واضحة الا بعد تداعى المجتمع البورجوازي ، وتبين العداء المتزايد بين حرية الطبقة البورجوازية وحرية المجتمع في شموله . وحرية المجتمع في جملته مرادفة لانتاجه الاقتصادي . إذ تتمثل في هذا الانتاج الحرية التى حصل عليها الانسان عند صراعه مع الطبيعة . ويتناسب مع هذا الاتساع في الانتاج شعور البورجوازي بحريته وأشادته بأحوال الاقتصاد البورجوازي . أما باقى المجتمع الذى يشارك في هذا الانتاج فليس من حقه تحدى هذه الأحوال على نحو ثورى . فهو أيضا يتقبلها ، وانما على نحو سلبى . وهكذا يبدو كل هذا تأكيدا للنظرية البورجوازية في الحرية ، التى تعد صحيحة بالنسبة لهذه الظروف الخاصة . ولكنها من الناحية العملية وهم كما ثبت في هذه المرحلة ، لأن الانسان قد اكتسب حريته بانكار صلات المجتمع . فهذه الصلات صلات

اقتصادية لم تعد تسير الزمن ، بعد نهوض الاقتصاد البورجوازي ونفاذه في كل منفذ فيها .

جاء في البيان الشيوعي : « ولكن وحتى يتحقق ظلم أية طبقة ، ينبغي أن تتصف هذه الطبقة بشروط معينة تساعد على استمرار عبوديتها . في عهد العبودية ، رفع العبد نفسه الى درجة ساعدته على القيام بدور في المجتمع ، مثلما سعى البورجوازي الصغير بتأثير وطأة الحكم المطلق الى النهوض الى مرتبة البورجوازي . أما العامل الحديث فحدث له العكس ، أى بدلا من أن يرتقى بتقدم الصناعة ، فإنه هبط الى حضيض أعمق وأعمق ، أى الى ما هو دون مستوى معيشة طبقته ، وأصبح معدما ، وازداد الاملاق بسرعة تفوق سرعة تزايد السكان والثروة . وعلى هذا فقد بدا واضحا أن البورجوازية لم تعد لائقة كطبقة حاكمة في المجتمع ، قادرة على فرض أحوال معيشتها على المجتمع في صورة قوانين ملزمة . فهي غير لائقة للحكم ، لأنها عاجزة عن ضمان العيش لعبيدها في ظل عبوديتهم . ولما كانت عاجزة عن الحيلولة دون هبوطهم الى مثل هذا الدرك ، أصبحت مرغمة على اطعامهم بدلا من قيامهم باطعامها . نعم لم يعد المجتمع قادرا على العيش في ظل هذه البورجوازية ، وبعبارة أخرى ، ان وجودها لم يعد متوافقا مع المجتمع » .

في هذه النقطة تتكشف الطبيعة المتناقضة للتعريف البورجوازي للحرية ، لأن تقدم المجتمع قد بين تعارضه معها بصورة موضوعية . وهكذا أفسح ذلك الطريق أمام تعريف الحرية كوعى بالحتمية ، وتبين أن حرية الانسان هي الوعى بالأسباب المتحركة في العلاقات الاجتماعية والسيطرة عليها ، أى أنها مرادفة للقدرة الانتاجية . ولكن هذا المطالب ثوري . فهو يطالب بالاشتراكية وبسلطان البرولتاريا الذي يتعارض مع وجود البورجوازية ، باعتبارها نفيا للحرية ، مثلما يبدو هذا المطالب في نظرها كذلك بلا ريب ، بوصفها بورجوازية . ويحاول البورجوازي هنا التحدث باسم المجتمع كله ، ولكن الحرية الثورية التي تشارك فيها كتل المجتمع تنكر عليه هذا الحق .

وهكذا يكون التوهم البورجوازي للحرية الذي وضع الحرية والفردية في مقابل الحتمية والمجتمع ، قد تجاهل أن المجتمع هو الأداة التي يدرك من خلالها الفرد غير الحر ، بالاشتراك مع الآخرين ، حريته ، وأن الأحوال السائدة في مثل هذه المشاركة هي الأحوال المتحركة في

الحرية . هذا الوهم ذاته من آثار طبقية المجتمع ، وتنعكس فيه المميزات الخاصة التى يعتمد عليها الحكم البورجوازي ، والتى تقسم المجتمع الى قسمين ما دامت سائدة .

\*\*\*

الشعر البورجوازي بأسره تعبير عن حركة الوهم البورجوازي المنبعثة من التناقض المتأصل فى الاقتصاد البورجوازي أثناء نمو الرأسمالية . والناس لا يتشكلون بتأثير الاقتصاد عشوائيا ، لأن الاقتصاد نتيجة لأفعالهم ، وتنعكس حركته طبعة الناس . فالشعر اذن تعبير عن الجوهر الحق للناس مجتمعين ، ويستمد صدقه من ذلك .

يتضح بعد ذلك أن الوهم البورجوازي من شطحات الخيال ، وصلته بالحقيقة هى نفس صلة أوهام الأساطير الهدائية بها . ففى الأعياد الجماعية ، حيث ولد الشعر ، كان عالم « فانتازيا » الشعر يبشر بالمحصول ، وبذلك يجعل ظهور المحصول الحقيقى ممكنا . غير أن وهم هذه « الفانتازيا » الجماعية ليس مجرد طبعة باهتة من المحصول ، المتوقع ظهوره . انه بمثابة انعكاس لمركب المشاعر المتصلة بضرورة وجود علاقة معينة بين الانسان والآخرين ، وبينه وبين المحصول ، وعلى الرغم من أن الشعر الجماعى للمهرجان ادراك مضطرب للمحصول الحق المنتظر ، الا أنه صورة دقيقة للتكيفات الفطرية المتضمنة فى علاقات الناس المجتمعين من أجل المحصول . فهو صورة صادقة لقلب الانسان .

ويعكس الشعر البورجوازي على نفس الوجه فى كل صوره المتنوعة وتركيباته ، تكيفات الناس الفطرية بين بعضهم البعض ، وبين الطبيعة بوصفها عاملا ضروريا فى هذه العلاقات الاجتماعية التى ستبعث الحرية ، لأن هذه الحرية - كما رأينا - مجرد تعبير خيالى وشاعرى يشعر به الانسان بتأثير النتائج الاقتصادية للمجتمع الذى بضمن له تحقيق ذاته . بطبيعة الحال ، نحن لم نجعل هذا النتاج الاقتصادى قاصرا على السلع التجارية للمجتمع ، أو القابلة للبيع ، وانما جعلناه يضم أيضا المنتجات الثقافية والوجدانية ، بما فى ذلك وعى الناس ذاته . ومن هنا أصبح التوهم البورجوازي للحرية الذى بعد الشعر البورجوازي تعبيرا عنه حقيقة واقعية ، بالنظر الى أنه قد انتج بوجوده الحرية . ولا أعنى بذلك الحرية بأى معنى صورى ، وما أعنيه هو أنه كما أن الشعر البدائى قد صادف تبريرا له فى

المحصول المادى الذى ينتجه والذى يعتبر اداة لحرية البدائى ، كذلك يصادف الشعر البورجوازى تبريرا له فى النتائج المادى للمجتمع الذى خلقه فى حركته . وهى حرية لا تخص المجتمع كله ، ولكنها تخص الطبقة البورجوازية التى تملك القسط الأكبر من نتائج المجتمع .

فالحرية ليست حالة ساكنة . انها صراع مع الطبيعة ، يختلف من حالة لأخرى . والحرية دائما نسبية ، فهى تتناسب مع نجاح الصراع . ولا يتحقق الوعى بطبيعة الحرية بمجرد تأمل احدى المشكلات الميتافيزيقية ، بل نتيجة لطريقة العيش ذاتها ، والتصرف تصرف الرجال فى مواقف معينة فى المجتمع . وكل مرحلة فى الوعى تكتسب بصورة محددة ، ولا يتم المحافظة عليها كشيء حى الا اعتمادا على حركة اجتماعية : الحركة التى ندعوها « بالعمل » . واحتسب التوهم البورجوازى للحرية أولا كحقيقة ظافرة ( فى صورة ازدهار للرخاء وانتعاش للرأسمالية ) ، ثم فى صورة اكلوية انكشف أمرها تدريجيا ( كما حدث فى تدهور الرأسمالية وأزمته الأخيرة ) ، وأخيرا انشاء تحوله الى صورته المقابلة ، أى الحرية بوصفها وعيا مكتسبا من الحياة بوجود ضرورة اجتماعية ( الثورة البروليتارية ) - تلك الحركة الهائلة التى تجمع بين الانسان والمواد والعواطف والأفكار . انها تاريخ كامل لكفاح البشر ، وعلمه ومعاناته وآماله . ونظرا لما اتصفت به الحركة البورجوازية من اتساع وفاعلية وتعقد مادى ، جاء الشعر البورجوازى متأثرا ذكيا معقدا متعدد الجوانب . ويتمثل التوهم البورجوازى - الذى يعد أيضا شرطا يعتمد عليه شعور البورجوازى بالحرية - فى شعر البورجوازيين ، لأن الشعراء البورجوازيين مثل باقى البورجوازيين يدركون مثل هذا الوهم فى أحوال حياتهم ، فى الشعور بالانتصار ، والشعور بالمأساة ، وعند قيامهم بالتحليل ، وعند شعورهم بالتقزز الروحى . وسيتمثل بالمثل الوعى بالضرورة الاجتماعية الذى يعد شرطا لحرية الشعب ككل فى المجتمع الشيوعى اللاتبقى ، فى الشعر الشيوعى . فمن غير المستطاع تحقيقه فى جوهره - كصيغة ميتافيزيقية ، وانما نتيجة لعيش الناس فى مجتمع شيوعى مكتمل ، يحيون فيه كشمراء وكقراء للشعر .

( خصص كودويل بعد ذلك فصلا « بعصر التراكم الأولى للرأسمال والعمال الأجراء . ويمتد هذا العصر فى الأدب الانجليزى من عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر ) .

انتقل الآن التوهم البورجوازي الى مرحلة أخرى : مرحلة الثورة الصناعية - مرحلة تفجر الرأسمالية . وتسبب نمو الرأسمالية في تحويل كل العلاقات الأبوية الشاعرية - بما في ذلك علاقة الشاعر بالطبيعة التي يعد لسان حال لأمانيتها وآمالها - الى روابط « فظة » خاضعة للغة المال .

ولم نقصد بهذا الكلام أن الشاعر قد اعتبر نفسه نتيجة لذلك كصاحب متجر ، ونظر الى قصائده كأنها سلعة كالجبين مثلا . ان مثل هذا الزعم يعنى تجاهل الطبيعة التعويضية الدينامية للصلة بين الوهم والواقع . والحق ان لها تأثيرا مضادا ، اذ يزداد بتأثيرها نظر الشاعر لنفسه كإنسان منعزل عن المجتمع وصاحب نزعة فردية ، لا يراعى غير غرائز فؤاده ، ولا يشعر بأى مسؤولية تجاه مطالب المجتمع - سواء عبر عنها في صورة واجبات للمواطن ، أو صورة خشية الله ، أو صورة تابع أمين للشيطان . وفي نفس الوقت تقترب أشعاره من الظهور بمظهر الغاية في ذاتها .

هذه هى نهاية المطاف لتفجر الناقض البورجوازي ، فالوهم البورجوازي قد أصبح يترنح من نقيض لآخر ، ولكنه نتيجة لهذه الحركة الأخيرة لم يعد قادرا على غير الخروج نهائيا من مدار مقولات الفكر البورجوازي ، وكأنه قطعة معدنية تنارت من انفجار آلة طائرة .

نهض الاقتصاد البورجوازي نتيجة لحالة الاعتدال الفكرى ( عقلانية ) القرن الثامن عشر - بعد أن استفاد من اجراءات الحماية والحيطه التى اتسم بها عصر الصناعة - الى المرحلة التى ساعد فيها استعمال الآلة والآلة البخارية والمفزل على تحقيق قدر كبير من القدرة على تضخيم الذات . وفي نفس الوقت ، انقطعت صلة « المصنع » بالزرعة ، بعد أن كان مجرد حرفة من مستلزماتها ، وقام بتحديثها كقوة عامرة معادية .

ومن جهة ، ازداد العمل المنظم داخل المصنع زيادة مطردة . ومن جهة أخرى ، ازدادت أيضا فوضى المنافسة الفردية في السوق الخارجية . ومن ناحية ، تزايد الميل الى اتباع شكل عام في الانتاج . ومن ناحية أخرى تزايدت صور الملكية الخاصة ، واستقطبت عند أحد الطرفين البروليتاريا المترايدة ، بلا أرض أو أدوات . وفي

الطرف المقابل ، البورجوازية المتزايدة الثراء . وساعد هذا التناقض الذاتي في الاقتصاد الرأسمالي على أحداث القوة الدافعة المريعة للثورة الصناعية .

وبعد أن اكتشفت البورجوازية مثلها التطهيرية الثورية في الحرية المتطرفة ، وعادت ، كما يفعل التجار الى اتباع الحلول الوسط المسيرة للدوق السليم التي بدت كأنها تمثل روح تعفل أبدية ، اكتشفت الآن مرة أخرى أن قلبها كان على صواب ، وكان العقل مخطئاً

وتكشف ذلك أولاً في صورة انقسام بين الارستقراطيين ملاك الأرض الأصليين والبورجوازية الصناعية ، عبر عنه ارتفاع شأن المصنع وتفوقه على المزرعة . وبذلك واجه الرأسمالي الصناعي ومطالبه الارستقراطية المالكة والقيود التي طالبت بها لنموها . واهتدى الرأسمال الى قدرة لا تفرغ قوتها على التضخم الذاتي ، في الآلات ومصادر المواد الخام الخارجية . ولم تعد أى صورة من الصور الباكورة تبدو ذات قيمة في نظر هذا الرأسمال . اذ بدت كأنها قيود كثيرة تقيد حركته . ومن المستطاع بكل اطمئنان ترك ثمن العمالة للعودة الى قيمته الحقيقية ، بعد أن استطاعت الآلة بمنافستها خلق البروليتاريا التي تحتاج الى خدماتها .

وتعتمد القيمة الحقيقية للعمالة بدورها على القيمة الحقيقية للقمح ، التي هي أقل في المستعمرات وأمريكا منها في إنجلترا ، لأنها هناك لا تتطلب الا قدراً أقل من العمل الضروري الاجتماعي ومن هنا بدت « قوانين القمح » التي سنت لصالح الرأسمالي الزراعي عائفا لرجل الصناعة ، وتضاربت مصالحهما ، بعد سبق توافقهما خلال عهد ندرة اليد العاملة . وعلى هذا تحتم تشتيت كل الأشياء والقيود التي تتعارض مع هذا التوسع الحر للبورجوازية الصناعية . ودعت البورجوازية في سبيل تحقيق هذا الغاية سائر الطبقات لاتباع معاييرها ، مثلما حدث في عهد الثورة التطهيرية ( البيورتانية ) وأدعت أنها تتحدث نيابة عن الشعب ضد مضطهديه ، وطالبت بالاصلاح والغاء « قوانين القمح » ، وهاجمت الكنيسة اما باسم البيورتانية ( طائفة الميتودية ) أو باسم الشك الصريح ، وهاجمت كل القوانين باعتبارها مقيدة للمساواة ، وقدمت فكرة الانسان الخير بفطرته ، المولود حراً ،



وان كان قد تقييد بالأغلال في كل مكان . وتبدو مثل هذه الثورات ضد النظم القائمة من قوانين ولوائح وتقاليدها دائما كثورة للقلب على العقل ، ونورة للشعور والعواطف ضد الشكلية العقيمة وطفان الماضي ، ومارلو وشيللي ولورنس ودالي أمثلة مناظرة لهذه الحالة ، وعبر كل منهم عن هذه الثورة على نحو متوافق مع العصر .

إن نستطيع فهم هذه الحركة الأخيرة للشعر ما لم ندرك كيف تميز البورجوازي برؤى الثورة في كل خطواته ، لأنه أخضع أسسه التي يستند إليها للثورة ، وإن كان ما دفعه إلى أحداث ثورة فيها هو جعلها أكثر توافقا مع البورجوازية فحسب . وعلى نفس النحو يعد كل شاعر بورجوازي هام ثوريا ، ولكنه يعبر عن نفس الحركة التي كشفت صراحة وبصورة عنيفة التناقض الذي يعتبر شعره الثوري احتجاجا عليه . « أنهم مرآة للثورة » . فهم يحاولون الاهتمام إلى انعكاس الشيء في المرآة حتى يساعدكم ذلك على زيادة الابتعاد عن الشيء الحقيقي ، ليس إلا . وهل يمكن أن يكون هذا الشيء شيئا آخر غير الحرية ، أي ما يصبو إليه بوصفه منتجا ، وشاعرا ؟ . وترجع مرارة مأساتهم وتشاؤمهم إلى الفجوة الدائمة التي تفصل بينهم وبين الشيء المرغوب ، والتي تتزايد كلما اقتربوا منه . فلقد استعبدتهم جميعا روح قصيدة كيتس الغنائية « الحسناء التي لا ترحم » (\*) وعندما استيقظوا الفوا أنفسهم في الناحية الشديدة البرودة من التل .

وعبر عن هذه الثورة في العقيدة بليك وبايرون وكينس وشيللي ، كل بطريقته الخاصة ، في صورة نورة رومانتيكية .

فبايرون أرستقراطي ، ولكنه على وعى بتصدع طبقته ، وبضرورة الانضمام إلى البورجوازية . ومن هنا جاء جمعه بين روح الأوثاد والرومانتيكية .

يتميز هؤلاء المتمردون في لحظات الثورة دائما بفائدتهم لهذه الثورة ، كما أنهم حلفاء خطرون لها . فكثيرا ما لا يكون تمردهم على طبقتهم وانضمامهم لطبقة أخرى منبعا على أدراك الحركة التاريخية في حملتها نقدر كونه ثورة على الظروف المعوقة التي فرضها عليهم انحلال

طبقتهم . وفي حالة من حالات فوضى تقلباتهم الذاتية ، يتعلقون بأمانى  
 طبفه أخرى ، ويتخذون منها سلاحا لمعركتهم الخاصة . فهم دائما  
 اصحاب نزعة فردية ، وشخصية رومانتكية ، وهوائيون الى أبعد  
 حد . يرغبون القضاء على طبقتهم ، ولكنهم لا يرغبون في نهوض  
 أخرى . وعندما يحدث هذا النهوض ، وتتحدد معالمه ، ويتطلب الأمر  
 تحويل عدائهم المحطم للطبقة المحتضرة الى ولاء بناء للطبقة الجديدة ،  
 قد يدفعهم ذلك - بالفعل ان لم يكن بالكلام - الى الارتقاء في أحضان  
 العدو ، ويصبحون مناهضين للثورة . ودانون وتروتسكى مثلان لهذا  
 النوع . ومات بايرون في ميسولونجى قبل تعرضه لمثل هذا التحول  
 الكامل ، وان كان ما أظهره بايرون من استعداد للحرب في سبيل  
 الحرية قد حدث في اليونان ، لا في إنجلترا ، وهذا أمر ذو دلالة ،  
 وظهرت في حالته ثورة القلب على العقل كثوره بطل على الأحداث ،  
 والظروف وعلى الاخلاقيات ، وعلى كل « الصفائر » والتقاليد ، هذه  
 البيرونية حافلة بأعراض هذا المرض التي كانت مصحوبة في حالة  
 بايرون بالانانية الكاملة ، واغفال حساسية الآخرين . وتخفى الشيطان  
 عند ميلتون بقناع مستحدث أقل نبلا بكثير بل لعله كان أقرب الى  
 المشاكسة .

وتحقق لبايرون نجاح أعظم عندما اتجه للسخرية ، واتخذ هيئة  
 الدون جوان ، وبدأ في صورة الوغد ، وسخر من مهزلة الوجود  
 الانسانى . وظهر من ناحية أخرى عاطفيا يشكو من الطريقة التي  
 انبعيا المجتمع القائم في تعذيب أسرى قدرات المرء . هذا هو جوهر  
 البايرونية . فهي تمثل الفساد الخلقى في صفوف الارستقراطية ،  
 كما تمثل أيضا التمرد على الارستقراطية ، ومن هنا تشبع أبناء هذه  
 الطبقة دائما بأفكار الموت : أفكار الموت التي تلازم الفاشية ، وهي  
 تحارب في آخر خندق ، أفكار الموت التي تخطر ببال اليعقوبيين ،  
 لأن تمجيد الموت البطولى تبرير للحياة الفارقة في الغموض والخفاء .  
 ويكشف هؤلاء الارستقراطيون عن نفس رغبات الموت الدفينة ، عندما  
 يتحولون الى ثوريين ، وعند قيامهم بأفعال بطولية فردية فذة - قد  
 تستدعيها الضرورة في أحيان وقد تكون نافعة في أحيان أخرى ، وان  
 كانت دائما رومانتكية ، لا يعتمدون فيها على غير أنفسهم . وهم  
 لا يستطيعون الارتفاع الى ما هو أسمى من فكرة بطل الثورة اليائس .

اما شيللى فقد عبر عن قدر أعظم من القوة الدينامية الحقّة .

انه يتحدث الى البورجوازية ، التي كانت تشعر في هذه الحقبة من التاريخ بأنها قوة المجتمع الدينامية ، ومن هنا نادت بمطالب لا تخصها وحدها ، ولكنها تخص البشرية المعذبة جمعاء . وبدا لهم أن ضمان حرية الجميع يتطلب منهم القدرة على اثبات وجودهم ، أى خلق الظروف الضرورية لحريتهم . واعتقد شيللى أنه يتحدث بلسان الجميع ، ونياية عن كل المعذبين ، وبشرهم جميعا بمستقبل أكثر اشراقا . فالبورجوازي المقيد بقيود الروح التجارية السارية في العصر هو برومثيوس ، موغد النيران ، وأنسب رمز للرأسمال الخاضع لرحمة الآلة . حرروه وسيتحرر العالم . واعتقد شيللى كواحد من ( من أتباع المفكر الانجليزى جودوين ١٧٦٥ - ١٨٣٦ ) أن الانسان خير بطبعه ، والنظم هى التى حطت من قدره . وشيللى هو أكثر الشعراء البورجوازيين في هذه الحقبة ثورية ، فلم تكن رواية « برومثيوس محطم القيود » رحلة في الماضي ، ولكنها برنامج ثورى للحاضر ، يتجاوب مع مشاركة شيللى الوثيقة في الحركة الثورية الديموقراطية البورجوازية في عصره .

وعلى الرغم من أن شيللى كان ملحدا ، الا أنه لم يكن ماديا . فهو مثالى ، مثلت كلماته لأول مرة المثالية الواعية ، فهى مشبعة بكلمات مثل « اشراق » و « حقيقة » و « جمال » و « روح » و « أثير » و « أجنحة » و « تداعى » و « خفقان » . انها كلمات عالما حافلا من الانفعالات المبهمة . وبدأت مثل هذه المعانى المركبة بسبب تعدد مصاحباتها الانفعالية وكأنها تدل على حقائق مشخصة مميزة ، وان كان لا وجود في الواقع لما تعنيه . فكل كلمة تحتل التصور على أوجه مختلفة .

هذه المثالية مرآة للاعتقاد البورجوازي الثورى الذى تخيل أنه بمجرد تشتت العلاقات الاجتماعية القائمة التى تعوق الوجود الانسانى ، « سيتحقق وجود الانسان الطبيعى الأصيل » ، وستتجسم مشاعره وعواطفه وأمانيه على التو كحقائق ملموسة . لم يدرك شيللى أن كل ما يمكن أن يحل محل هذه العلاقات الاجتماعية المشتتة هو العلاقات الاجتماعية الخاصة بالطبقة التى يتوافر لها قدر كاف من النفوذ ، يساعدها على احداث هذا التشتت ، وأنه في كثير من الأحيان ، لا تزيد هذه المشاعر والأمانى والعواطف عن كونها نتائج للعلاقات الاجتماعية

التي يعيش فيها ، ويتطلب تحقيقها بالضرورة حدوث فعل اجتماعي ، له بدوره أثر على مشاعر الانسان وأمانيه وعواطفه .

وأحدث الوهم البورجوازي ثورة في عالم الشعر . واتخذت الثورة في حالة وردزورث صورة العودة الى الانسان الطبيعي ، كما حدث أيضا عند شيللي . وبحث وردزورث - بعد تأثره العميق بمذهب روسو الفرنسي ، ومثل شيللي في الطبيعة - عن الحرية والجمال أى عن كل ما ليس له وجود الآن عند الانسان بسبب وضعه الاجتماعي . ثم تدخلت الثورة الفرنسية ، واصطبغ المطلب البورجوازي للحرية بلون رجعي ، ولم تعد البورجوازية تتطلع للحرية عن طريق الثورة ، بل عن طريق الرجوع الى الانسان الطبيعي .

« الطبيعة » عند وردزورث طبيعة لا نعرف الوحوش الضارية ، والأخطار التي تعرضت لها أفعال الانسان خلال الدهور الطويلة . انها الطبيعة التي يحيا فيها الشاعر مستمتعا بإيراد طيب ، وبخيرات « النهضة الصناعية » ، حتى في حالة تمتعه بالمناظر الطبيعية التي لم تفسدها الصناعة . وتسبب انشفاق الرأسمالية الصناعية عن الرأسمالية الرزاعية في فصل الريف عن المدينة . ويسر تقسيم العمل المنتج في الصناعة وجود فائض كاف من الانتاج يسمح للشاعر أن يعيش منعما في الفراغ في كامبرلاند . اما ادراك العلاقة بين الناحيتين ، أى ادراك أن التخضر وهبة اللغة والفراغ ، أى تلك المميزات التي يتميز بها شاعر الطبيعة عن أى انسان منحط أبكم كانت من نتائج النشاط الاقتصادي ، فكان يعنى تحطيم الوهم البورجوازي ، وفضح زيف شعر « الطبيعة » ، لأن مثل هذا الشعر لا يمكن أن يظهر الا في الوقت الذي يستطيع فيه الانسان السيطرة على الطبيعة بفضل النهضة الصناعية - وليس بالاعتماد على نفسه .

من هذا يتضح وردزورث متشائم ، وان ثورته بخلاف شيللي تتسم بالرجعية ، وان استمرت تتبع الروح البورجوازية . ففيها مطالبة بالتحرر من الأوضاع الاجتماعية ، ومن العلاقات الاجتماعية التي ترتبت بوجه خاص عن الصناعة ، وان ظلت متمسكة بثمار هذه الصناعة ، وبالحرية التي ما كان يمكن تحقيقها بغير هذه العلاقات .

وصحب ذلك النظرية القائلة بأفضلية لغة الكلام العادي أو اللغة « الطبيعية » ، على اللغة الأدبية المصطنعة ، ومن ثم فانها تكون أكثر منها

شاعرية . فلم يدرك وردزورث أن اللغتين على السواء مضطعتان .  
فهما موجهتان لغاية اجتماعية ، كما أنهما متساويتان في طبيعتهما ،  
بمعنى أنهما من نتائج صراع الانسان مع الطبيعة . وكل ما هناك هو  
أنها يمثلان جانبين ، ومرحلتين مختلفتين من هذا الصراع . فهما  
لا تتصفان بالخير أو الشر في ذاتهما ، بل من ناحية صلتها بهذا الصراع .  
وبتأثير هذه النظرية ، كتب وردزورث بعضا من أسوأ شعره .

تمت صورة التوهم البورجوازي عند وردزورث ببعض القرباة الى  
صورته عند ميلتون . فكلاهما قد رفع من قدر الانسان الفطري  
أو الطبيعي : واحد باسم الروح التطهيرية ( البورتانية ) والآخر في  
صور أكثر تعقدا اتباعا لمذهب وحدة الوجود . ويستشهد أحدهما  
بالشخصية الأزلية لآدم كبرهان يكشف عن طبيعة الانسان ، ويستشهد  
الآخر بالطفل وبرأته . وعند أحدهما : الخطيئة الأزلية هي المسؤولة عن  
السقطه من النعمة الالهية ، وأرجع الآخر ذلك الى العلاقات الاجتماعية .  
ومن هنا لم يظهر الانسان في أفضل صورة لهما الا عندما تساميا عن مثل  
هذا الاعتقاد ، وارتفعا عنه بوعي . ومع هذا فان ميلتون لم يجد  
العنصر الوحشي في الانسان أو العنصر البدائي الطبيعي — كما فعل  
وردزورث . كما أنه اعترض على روح التأليه البدائية ، للتعليق بالمظاهر  
واشتائها ، ومن هنا استطاع النجاة من النظرية التقنية التي تؤدي  
الى الفشل في قول الشعر .

وكيتس هو أول شاعر عظيم يشعر بتوتر موقف الشاعر في هذه  
المرحلة من مراحل التوهم البورجوازي ، وذلك بوصفه منتجا يتعامل  
مع السوق الحرة . كان وردزورث يتمتع بدخل بسيط ، ورغم شعور  
شليلي دائما بالحاجة ، الا أنه كان ينتمى الى عائلة غنية . وترجع أسباب  
شعوره بالحاجة ، بكل بساطة ، الى اهماله وكرمه وسوء تدبيره في  
المسائل العملية ، وكثيرا ما يكون ذلك رد فعل لبعض الاهواء السائدة  
في بيوت الأثرياء . أما كيتس فينحدر من عائلة بورجوازية صغيرة ،  
أقلقته المشكلات المالية على الدوام ، وبدأت له مسألة بيع أشعاره من  
الأهمية بمكان .

وهكذا يتضح أن الحرية عند كيتس لا ترتبط — كما هو الحال  
عند وردزورث — بالرجوع الى الطبيعة . إذ كانت رجعا الى الطبيعة  
مصحوبة بهم وقلق . من أين يحصل على المال ؟ فلا يمكن أن يتحقق

ذلك - كما ظن شيللى - بالتححرر من علاقات المجتمع في هذا العالم ، لأن الحرية التصويرية البحتة ستترك الفرد أمام مشكلة كسب العيش ، ومن ثم ساقط معرفة كيتس الكبرى بالواقع البورجوازي الى موقف حدد مفتاح روح الشعر البورجوازي مستقبلا : الثورة بمعنى الهروب من الواقع . فكيتس هو حامل راية الاحياء الرومانتيكي . وأصبح الشاعر الآن يهرب على أجنحة الشعر السريعة ( التي لا ترى في تعبير كيتس ) ، ويركض الى عالم الرومانس والجمال والحياة الحسية المنفصلة عن عالم الحياة اليومية الواقعى بجذبه وخشونته . وبذلك يشيد لنفسه عالما حلوا يحيا فيه ، حلاوته بمثابة استنكار صامت لهذا الواقع .

هذا العالم هو عالم الأطياف المسحور الذى بنته لاميا لعشيقها (\*) ، أو الذى بناه القمر ( وهو مؤنث في اللغات الأوربية ) لعشيقها « انديمون » ، العالم العلوى ذو البوابة الذهبية لهايرون . وأرض البلابل ، مقطوعة الأنية الافريقية ، اى في جزيرة « بايا » وثمة تعارض وتحد قائم بين هذا العالم الآخر والعالم الحقيقى .

### « الجمال الحق ، والحق الجمال » هذا هو كل شيء .

وفي الأرض أنت تعرف ، وهذا كل ما تحتاج لمعرفته .

كما أنه دائم الخضوع لتهديد الواقع الصارم المتمثل في حكايات « الصاجا » أو لتهديد القوى المنافسة أو لنقل مؤثرات الحياة اليومية . فلقد شئت عالم غرام ايزابيللا أخويها المفتونان بالمسال . وحتى الغرام الوحشي في ليلة « سانت أجنس » ، فانه لا يزيد عن استراحه بين عاصفتين ، أو حلم متعدد الألوان مختلس من قلب البرد والظلمة . وأعلنت الأبيات الأخيرة انتصار الدماء . ولم تمنح « الحسناء التي لا ترحم » الفارس أكثر من متعة قصيرة قبل أن يستيقظ ، ونبت الريحان وازدهر فوق جثة رأس عشيق ايزابيللا ، واستقى بدموعها .

### لن ينجح الوهم نجاحا كاملا في الخداع

فهو مشهور بأنه عفرنت خداع .

- 
- (★) الاسماء المذكورة في هذه الصفحة والصفحات التالية تتبع مؤلفات لكيتس .  
 (★) Eve of St Agnes قصيدة لكيتس .  
 (★) Isabella أو The Pot of Basil قصيدة لكيتس ايضا .

هل كانت رؤيا أم حلم يقظة ؟

فلم يعد لهذه الموسيقى وجود - ايقظان أنا أم نائم ؟

ونظر كيتس الى هذا العالم الجديد من الشعر مبهورا ، وكأنه كورتيز ( عندما بلغ الدرادو ) ودعيت عوالم ذهب تشابمان ( جورج تشابمان ١٥٥٩ ؟ - ١٦٣٤ ) وظلد كيتس اسمه في احدى قصائده لاصلاح توازن الماضي ، وعلى الرغم من كل ذلك فمهما حدث من توغل في أعماقه فانه لا يزيد عن عالم وهم .

ساعد كيتس على ظهور مفردات جديدة ، وهى المفردات التى سادت بعد ذلك فى شعر المستقبل . لم تكن مفردات وردزورث ، لأن ما اجتذب الانتباه لم يكن بساطة الريف ، التى لم يتعرض نقاؤها لآى مساس ، ولا شيللى ، لأن ما اجتذب الانتباه لم يكن الأفكار المناسبة على سطح العالم المادى الحق ، وتذهب جفاء كما يذهب الزبد . فالريف جزء من العالم الحقيقى للموس ، والزبد الميتافيزيقى لهذه العوالم خال من أى جوهر ، ومن ثم فهو يذكر دائما بالعالم الحقيقى الذى انبعث منه . فلا بد من انشاء عالم أكثر حقيقة ، يرجع اتصافه بذلك الى كونه أكثر ابتعادا عن الحقيقة ، ولأن لديه قدرا كافيا من الصلابة الباطنية التى تساعد على مواجهة العالم الحقيقى ، اعتمادا على الثقة بالنفس التى تتمتع بها أية حيلة ناجحة عندما تستحضر الجن والشياطين .

وبدلا من أن يتناول كيتس ما يعتبر أجمل جزء فى العالم الحق وأكثر أجزائه طبيعية وروحانية وجمالا - كما فعل وردزورث وشيللى - قام ببناء عالم جديد ، من الكلمات ، وكأنه فنان يرسم بالفسيفساء ، ومن هنا تحتم اتصاف هذه الكلمات بصلابتها وحقيقتها . ومفردات كيتس حافلة بكلمات ذات ملمس مادى جامد كترابيع الفسيفساء ، ولكنها ذات طابع « مصطنع » - فكلها قرمزية ، معطرة جامدة مرصعة ، ومتعارضة مع العصر . حيويتها أشبه بحيوية التصاوير . ومضت الأيام فتزايد اقحام هذا العالم فى عالم الاقطاع ، وأن لم يكن عالم اقطاع حقا . أنه عالم بورجوازى - عالم الكاندرائيات القوطية ، وكل ما عرفته الطبيعة البورجوازية من ازدهار وحيوية فى أواخر عهد الاقطاع . هنا بدا للثورة الشاعرية طابع رجعى قوى ، كالدى بدا لها عند وردزورث ، ولكنه لم يظهر عند شيللى أكثر الشعراء اتصافا بالثورية الأصيلة .

والبورجوازي في كل مطلب جديد يطالب به في سبيل الفردية ، كحرية المنافسة ، والتحرر من ربكة العلاقات الاجتماعية ، وزيادة المساواة ، إنما يتسبب في مولد تنظيمات أكبر وعلاقات اجتماعية أعقد ، ومراتب أعلى من التكتلات الرأسمالية والشركات ، وزيادة في عدم المساواة . على أن كل حركة من هذه الحركات المتناقضة قد أحدثت ثورة في دعائمه وخلقت قوى إنتاجية جديدة . وعلى نفس النحو ، استحدثت الثورة البورجوازية المعبر عنها في شعر وردزورث وكيثس - رغم تناقضها في حركتها - مصادر تقنية واسعة جديدة للشعر ، وأحدثت ثورة في مقومات الفن من كل ناحية .

والحركة الأساسية مماثلة من جملة نواح لحركة تجميع الشعر الأولية التي ساعدت على ظهور الشعر الاليزابثي . ومن هنا ظهرت في هذه الحقبة بين الشعراء إعادة احياء الاهتمام بشكسبير والاليزابثيين . والتفجر المتمرد للفردية المعبر عنه في الشعر الاليزابثي له مظهر جماعي ، لأنه تركز على « الأمير » الشخصية التي يلتف الجميع حولها . وبدا لهذه الظاهرة في الشعر الرومانتيكي مظهر أكثر تصنعاً باعتباره تعبيراً عن مشاعر الشخصية الفردية للبورجوازي « المستقل » وفصل الشعر نفسه عن الحكاية ، وانفصل القلب عن العقل والفرد عن المجتمع ، وأصبح كل شيء مصطنعاً معقداً متعدد الأنواع .

وبدأ الشاعر الآن يظهر علامات منتج السلعة ، وسوف نحل هذه الظاهرة فيما بعد ، باعتبارها قد أصبحت في عهد متأخر مفتاح الشعر كله . وحسبنا الآن أن نقول أن أهم شيء له دلالة هو قول كيثس بأنه قادر على كتابة الشعر الى الأبد وعلى احراق قصائده فيما بعد . فلقد أصبحت القصيدة بالفعل غاية في ذاتها .

يبد أن الأهم من كل ذلك هو ملاحظة روح المأساة التي أصبحت تخلق منذ ذلك الوقت على كل الشعر البورجوازي الجدير بالانصاف « بالعظمة » . أصبح الشعر يتصف بالتشاؤم والتمزق الذاتي . ومات بايرون وكيثس وشيللي في شرح الشباب . وعلى الرغم من أن النقد قد اعتادوا اظهار الأسف لموتهم قبل اكمال كتابة أفضل أعمالهم ، إلا أن الحقيقة تبدو مخالفة لذلك ، كما يتبين بوضوح من حالات وردزورث وسوينبرن ونيسون . اذ يتبين أن المأساة الشخصية لموتهم - والتي بدت في حالة شيللي وبايرون على أقل تقدير كأنها أمل منشود - قد ساعدت على الحيلولة دون قيام مأساة الوهم البورجوازي بدور فعال في



شعرهم : فلقد بدأ التناقض الذي دفع حركة الراسمالية ينتشر الآن بسرعة فائقة حتى بدت آثاره تكشف عن نفسها في حياة أى شاعر ، ودائما على نفس الوجه . وذابت الآمال الحارة والأمانى ، وما آمن به الشاعر في شبابه ، أو لعل هذه الأمانى قد تكررت مع تناسى ما طرأ من تغير في الواقع فبدت جامدة مقيمة تنم عن الافتقار الى العقيدة ، مما جعل الشعراء يظهرون في مظهر هزيل مشير للسخرية بالنسبة لصور الاخلاص التي بدت في شبابهم . صحيح ان كل الناس يرتدون الى أرذل العمر ويفقدون امانيتهم الفتية ، ولكن في غير هذه الصورة . ألم يكن سوفوكليس في منتصف عمره قادرا على الكلام عن مأساة حياته بنضج دال على الاستقصاء . واستطاع ان يكتب في الثمانين من عمره مسرحية عكست صفاء حكمة الطفل الناضج وحسن ادراكه . أما الشعراء البورجوازيون الناضجون فكانوا عاجزين عن الشعور بالمأساة أو الاستسلام . وكل ما استطاعوا القيام به هو التكرار الثقيل لعقائد الشباب أو الصمت . وكشفت حركة التاريخ عن تناقض ما هو كائن . ولكن البورجوازي تشبث بالاعتقاد بغير ذلك . فبعد ان تغفلت الأكلوبة في روحه وغض عينيه عن الوعى بالضرورة ، فانه سلم روحه للعبودية .

ثارت البورجوازية في الثورة الفرنسية باسم الحرية والاخاء والمساواة ضد العلاقات الاجتماعية البالية . وادعى البورجوازيون - كما فعل شيللى - انهم يتكلمون باسم الانسانية ، الا انه ظهرت بعد ذلك صورة غير واضحة في البداية ، ازدادت بعد ذلك وضوحا ، هي صورة البروليتاريا التي تطالب ايضا بالحرية والاخاء والمساواة . بيد ان التسليم بهذه المطالب للبروليتاريا كان يعنى القضاء على نفس المقومات التي بررت وجود الطبقة البورجوازية ، واستغلال البروليتاريا . ومن هنا تعرضت للزوال من الحركة المناهضة بالحرية التي تتحدث في البداية بوجه عام باسم البشرية ، بعد ان وصلت الى موقف يتحتم فيه تخلى البورجوازية عن بنائها المثالي المعبر عنه في الشعر ، وتناسى الزعم بأنها تتحدث باسم الانسانية ، وتقوم بسحق الطبقة التي تعتبر مطالبها المشابهة غير متوافقة مع وجودها . وبمجرد انتزاع كتل البشر تأييدها للبورجوازية الثائرة ، يصبح من الميسور سحقها وارغامها على التقهقر بفعل قوى رد الفعل . صحيح ان هذه القوى قد تعلمت « درسا قاسيا » ولم تعد تغالى في الاندفاع بعيدا ضد البورجوازية التي كشفت عن قوتها ، ولذا يحدث تحالف بين قوى رد الفعل هذه والبورجوازية ضد البروليتاريا ويترتب على ذلك توازن يتمخض عن تخلى البورجوازية

عما قالتها عن الحرية وتنازلها عن بنائها المثالي . وان كان ما يحدث في هذه الحالة هو فقدان هؤلاء البورجوازيين لجانب من ثمار كفاحهم المثالي لصالح القوى الأكثر رجعية التي قد تكون قوى الاقطاع في حالة الصراع مع الاقطاعية ، أو قد تكون دوائر المال الكبرى عندما ينشب الصراع بين الرأسمالية الزراعية والرأسمالية الصناعية .

كانت هذه الحركة هي التي اكتسحت أوروبا كلها من عهد روبسبير الى حكومة الادارة والحركة المناهضة لليقوبيين ، كنتيجة للثورة الفرنسية . وسجل القرن التاسع عشر من اوله لآخره نفس التخلي عن المثل على نحو مشابه لما حدث في حالة الشعراء عندما تخلوا عن مثل شبابهم . وفي السنوات ١٨٣٠ ، ١٨٤٠ ، و آخرها ١٨٧١ اقتفى كل الشعراء البورجوازيين أثر وردزورث الذي برد لهيب ثورتيه فجأة من أثر المضمون البروليتاري للمرحلة الأخيرة من الثورة الفرنسية ، واتجه بدلا من ذلك الى سلامة البداهة والوقار والتقوى .

**اليس كيتس هو القائل :**

**عادت الظلال ، « فلن يستطيع أحد اغتصاب هذه القمة الشاهقة »**

**« باستثناء أولئك الذين يتجسم لهم شقاء العالم ،**

**في صورة لا تدع لهم أى راحة أو شعور بالدعة »**

واذا توخينا الدقة قلنا انه قد حكم على الشعراء البورجوازيين في هذه الحقبة الا يعرفوا معنى الراحة ، من أثر شقاء العالم الذي يتضمن شقاءهم الخاص ، وان كانت روح العصر قد ارغمتهم على مؤازرة الطبقة التي تسببت في هذا الشقاء . لم تتقدم الثورة البروليتارية حتى الآن الى مرحلة تستطيع فيها التحالف مع « بعض أصحاب العقائد البورجوازية ممن يدركون الحركة التاريخية في جملتها » ، ومن القادرين على التحدث بصدق الى الانسانية المعذبة من أجل طبقة تشكل الأغلبية الآن ، ركل عالم البشر غدا . هؤلاء البورجوازيون لا يتوجهون بالحديث الا للطبقة التي تقوم بخلق عالم الغد شاءوا أو لم يشاءوا . فهم في كل خطوة يتراجعون ويتخلون عن آمانيهم الفطرية لمعرفتهم الواعية بان عالم الغد هذا الذي يقومون بخلقه لا يمكن أن يتسع لهم .

## ليوناس

### خاتمة عن الرومانتيكية واللاشعور

في هذه الصفحات (\*) ، ذكر ان الخاصة الأساسية للرومانتيكية ليست مجرد التضاد مع الكلاسيكية ، أو التعلق بالقرون الوسطى ، أو الاستغراق في « التمني » أو « العجب » ، ولا أى شيء آخر من الأشياء الأخرى التى توحى بها صيغ تعاريفها المختلفة ، ولكنها بالأحرى تحرر المستويات الأقل وعيا فى العقل . والصحة فى الحياة والأدب على السواء ، تتوسط الإفراط فى الوعى بالذات ، والإفراط فى الإندفاع ، وتقع بين الاسراف فى ضبط النفس والمغالاة فى الإقلال من ذلك . ويتسبب الخيال الرومانتيكى المسكر فى تعليق شدة صرامة « الرقابة » ( وهو مصطلح نفسى من مصطلحات فرويد ) على احساسنا بما هو واقع ، واحساسنا بما هو ملائم . وتسيطر أولى هاتين الحالتين على الواقع المتطرف . ويحرم الحالتين معا الكلاسيكى المتطرف ، ويهرب منهما الرومانتيكى .

ولكنه لا يهرب دائما الى الفردوس . قال جوته « الرومانتيكية مرض » . ولو كان كيتس مرضا ، فياحبذا لو بلينا بالكثير من أمثاله .

The Decline and Fall of the Romantic Ideal

(★) من كتاب

La Princesse Loïtain

انظر بوجه خاص الى الفصلين الاولين بعنوان

The Crocodiles of Alachuae, أو ما هى

أو طبيعة الرومانتيكية ، و

الرومانتيكية .

ومع هذا فقد ثبت مرارا صدق ما قاله جوته . فليس « مبدأ الواقع » و « الانا الأعلى » ( من سيكلوجية فرويد أيضا ) من فعل الشيطان . انها ضرورتان لكل حياة متحضرة . ويقع الرومانتيكى الذى يثقل فى الشراب ، ويستسلم بشدة للانغمور ، والذى تتكرر عودته للطفولة مرة أخرى ، من أعلى الى اخمص قدمه فريسة للأمراض العصبية التى تلم بالبالغ الواقع فى أسر الطفولة ، والعاجز عن التكافؤ مع الحياة ، ولكنه يبقى معلقا بين البلوغ والطفولة . وبعد ذلك تتحول « غيوم المجد » الى كوابيس انحرافات « الهوس بالآنا » ، والى حب الحسيات حتى فى حالات التعذيب ، والى البحث عن أغرب الثمار حتى فى رياض بروسيريين (\*) بجمالها المساوى للموت .

وميزة النظرة الفرويدية هى انها قد ربطت بين خصائص مختلفة من الرومانتيكية ، بعضها صحى ، والآخر مرضى ، كانت قد بدت حتى ذلك العهد منفصلة مهوشة . فقبل كل شيء ، لماذا تعددت المظاهر التى نبتت من نفس الحركة وتفاوتت مظاهرها ، بين « سيرجالاهاد » - عند مالورى فى موت آرثر الى « سالومى » لأوسكار وايلد ، ومن سيدة البحيرة لواتر سكوت الى « لشارون » ، ومن الفروسية الى التعذيب الساذى ، ومن المثالية الى حثالة الحضيض ؟ . ربما وضع فرويد ككل الرواد فى كثير من الأحيان أصبعه على الموضع الخاطئ ، وان كان من المتعذر الشك فى وجود شيء يستحق الإشارة اليه . فمن الشخصيات الكامنة فى طفولتنا شخصية أرييل ( من العاصفة لشكسبير ) ، كما تكمن فيها أيضا شخصية كاليبان ( من شخصيات العاصفة أيضا ) . وبالرغم من أن هذا قد يزعج جدودنا ، إلا أننا نتقبل هذه الحقيقة باعتبارها منطبقة على الجنس البشرى بالأجمال . وهكذا فأننى أعتقد أن الرومانتيكى عندما تجول فى غابات الأحلام ، فإنه كثيرا ما توغل بعيدا وتعرض للضياح كالمصاب بالعصاب الذى يلوذ من الواقع بالأشباح التى لازمته فى سنوات طفولته ، وتسببت فى هشاشة نفسه . ولقد أصبحت هذه الأعراض مألوفة عند كل الأفراد ، ومن الغريب انها تشبه أحوال الرومانتيكيين عند تدهورهم .

على أن الخمر قد يصلح المرء ، كما أنه قد يزيده سوءا . وانهج

---

(\*) راجع بيندار . ويضرب بها التل فى شدة الاخطار والتعرض للتهلكة املا فى العودة للأرض مرة أخرى كإبطال أو ملوك .

القرن منذ الاحياء الرومانتيكى ، أعمالا ذات وفرة هائلة وذات قيمة خلاقة فاقت كل ما سبقها . والنقد في هذا القرن ايضا ، قد أصبح أكثر حساسية . على أنه بالمقارنة بنقاد القرن الثامن عشر الذين كثيرا ما كتبوا كلاما معقولا مشيرا للأعجاب - وإذا لم يتيسر لهم ذلك ، فانهم قد كتبوا على أى حال هراء واضح المعالم - قد جنح النقاد الرومانتيكيون امثال كولبيديج وهوجو وكارلايل وراسكين وسوينبرن ، مع كل المعيتهم ، الى الانزلاق فى هراء بعيد عن الواقع ، ربما كان أكثر اجهادا للقارىء . فمن السهل سقوط هؤلاء المحملقين فى النجوم فى الآبار ، وندر ان كانت الحقيقة هى ما عثروا عليه فى هذه الآبار .

واليوم مازالت الرومانتيكية سائدة فى أدب الكثيرين ، وحتى فى ادب « القلة » ، ويبدو لى أن آثارها المنحطة والمربدة مازالت بعيدة عن الانقراض ، رغم شيوع بدعة الآن بين النقاد بالتظاهر باتباع الكلاسيكية والاستخفاف بالرومانتيكية ، وكأن حصول المرء منها على قدر وفير أو يسير ، أمر مستبعد . كتب ناقد حديث « أهم شيء فيما يتعلق بالأدب المعاصر أنه معاصر ( أى يعبر عن روح العصر ) ومن سوء الحظ أنه كثيرا ما يكون آخر ما قيل . اعتقد بيتر ، ولم يكن رأيه بعيد الاقناع ، ان كل الفن يتطلع الى حالة الموسيقى . أما الآن ، فانه يتطلع الى محاكاة الصحافة ، وهكذا نتقدم .

ربما بدت هذه المسألة مجرد مسألة ذوق . ولقد جادلت فى ذلك ، وقلت انه لو صح ذلك لكان من العبث قيام أى جدل بين النقاد . ومهمة الأحكام العامة المباحة للنقد - كما اعتقد - لا تعتمد على القول بأن هذا حسن ( حسن لماذا ؟ ) ، أو على القول بأن « هذا جميل » ( جميل لمن ؟ ) ، بل بكل بساطة على القول بأن ذلك حقيقى ، وهذا ليس كذلك ، أو أن ذلك يبدو سليما وهذا مريض . ربما انار استبعاد كتاب مثل بودلير الأسف - وهو ما كان سيفعله أفلاطون لا محالة - لأن عدم قراءة مثل هؤلاء الكتاب خسارة كبيرة ، وان كان لا يبدو لى من الحصافة تجاهل اتصاف هؤلاء الكتاب بالمرض ( وثمة قدر كبير من العباقرة ليسوا كذلك ) وصحبتهم طويلا والتغلى بأدبهم ، أو تناسي أن هناك مزايا كبيرة للتمتع بالصحة بدلا من المرض ، وبالسلامة بدلا من العلة . وتتركز شكايتى من الكثير من النقد الحديث على تناسيه لهذه المسائل . فهو لا يبالى على الاطلاق اذا اتصف الكاتب بالقدرة أو الوحشية أو السفالة أو البلاهة ، مادام يبدو مشيرا للاهتمام ،

ومادام يترك مذاقا جديدا في الفم ، حتى لو كان وقحا صفيقا . وعصرنا  
حافل ببراعم متصايبية من مقلدى بودلير ممن يقدمون على التصايبى  
لأغراض تافهة .

وحتى في النقد النظرى ، فبالرغم من أن البعض قد حاولوا البحث  
عن حقائق عامة قليلة ، إلا أن هذا البعض مازال في آخر المطاف لا يتحدث  
ألا عن نفسه ولنفسه ، وعن قيمه الخاصة ، وعن نظريته الخاصة  
للحياة . ولو تأملنا الماضى ، سيبدو لى أن تجربتى المحدودة في  
العشرين السنة الماضية ، منذ بارحت جامعة كامبردج الى الحرب ،  
لم تحدث اى أثر سوى زيادتها من صلابة هذه المعتقدات بفعل  
الزمن . ففي حالات الضياع ، عندما يجلس المرء في حفرة من حفر القنابل  
منتظرا الدمار من طلقة أو قنبلة ، وقنابل الطرفين وأحاديثهم تطن  
فوق الرؤوس ، لم يكن المتصوفون من متدينين وأدباء ، هم الذين  
استطاعوا تقديم العون ، بل كانوا شعراء من أمثال هوميروس وموريس  
وهاوسمان . وأشك في وجود الكثير من الأدب الحديث القادر على  
اجتياز هذا الاختبار ، وإن كان اختبارا قاسيا . وإذا قدر لحماقة  
أوربا الحديثة أن تنزل بنا كارثة جديدة ، فأنى لن أبحث حينئذ عن  
العزاء الا عند الكلاسيكية الرومانتيكية لليونان ، والواقعية الرومانتيكية  
لايسلاندة ، وعند هاردي ، وفي الكلاسيكية الواقعية المرححة لفرنسا في  
القرن الثامن عشر . وربما أخفقوا ، وإن كنت لا أعرف من أهم أقرب  
منهم الى طبيعة الأشياء .

## كليث بروكس

### ملاحظات عن مراجعة لتاريخ الشعر الانجليزى

لا يخفى اننا سننظر فى مراجعتنا لتاريخ الأدب الانجليزى الى الحركة الرومانتيكية كنكسة متعارضة مع العلم . فلقد تراجعت - كما نعلم - عن الاتجاه العقلانى المعتمد على النظام والتصنيف . . . وظنت على نحو ما ، ان ما سيترب على ذلك هو العلم ، ولكن رد فعلها كان مهوشا وبذلك ظهر لنا من ناحية وردزورث بحماقته وسذاجته وهو يصنف فى قصيدة لثناء أمه النباتات شأن علماء النبات ، وظهرت لنا من ناحية أخرى محاولة شيللى خلق شعر للعجائب ، والانسانيات ، يعتمد على آخر كشوف العلم . وفضلا عن ذلك ، تركزت الحركة بوصفها رد فعل للمذهب الكلاسيكى الجديد تركزا شديدا على ما هو شخصى ووجدانى ، وتعلقت بالبساطة التى عرفت عنها . واستعاضت موضوعية الكلاسيكية الجديدة بذائية رومانتيكية ، بدلا من مزج العنصرين ، كما كانا فى عصر درامى كبير كالعصر الاليزابثى . ولا فارق بين وردزورث وشيللى من حيث ضالة حظهما من الروح الدرامية . واذا عثرنا على محاولة صريحة فى التأليف الدرامى ، فاننا سنصادفها فى حالة الدراما الذاتية الشخصية لبايرون ، التى تتركز على شخصية واعية بذاتها . فهى لا تتبع نوع الدراما الذى يوضع الأحداث . ومن الغريب للغاية أن يقترب كيتس من تزويدنا بقصائد درامية فى أناشيده

---

Modern Poetry and the Tradition . ( ١٩٣٩ )

١٩٣

( م ١٣ - الرومانتيكية )

الكبرى . اذ ادرك كيتس قبل وفاته أن شعره في حاجة الى زيادة في الصلابه ومضاعفة في المثانة . ولو صح ، كما قال البيوت ، وكان هناك نقص في روح الدعابة عند الشعراء الرومانتيكيين ، فذلك يمكن أن يقال أنه كان هناك نقص في روح الدعابة في مسرحياتهم ، ولم يكن الحكم الثانى كما اسلفنا الا اعادة لترداد الحكم الأول .

ربما تساءلنا ، كيف حدث تناسب بين عودة الشعر الميتافيزيقى في عصرنا الحالى ، وبين الوضع السائد ؟ . لن أستطيع الا أن أشعر بأن حدوث ذلك الآن كان أكثر من مصادفة ، بعد أن اكتملت حلقة البحث العلمى التى امتدت من عصر هوبز الى عصر أينشتين ، وبعد أن بدأ العلماء أنفسهم يدركون أن علمهم في بعض المعانى خرافة ، أو شيء من صنع الخيال . ومثل هذا التصور الذى رفع لعنة الخرافة عن الشعر ( بعد أن جعله على قدم المساواة مع العلم في الايمان بالخرافة ) قد أتاح للشاعر النهوض بنوع خرافاته اعتمادا على أصولها ، بغير أن تشوبها أى شوائب من أى أصول أخرى .

وإذا عبرنا عن ذلك بلغة مختلفة بعض الشيء قلنا ان فكرة التقدم قد تقدمت جنبا الى جنب مع تقدم العلم ، وسيطرت على خيال الناس سيطرة متناسبة طرديا مع ما أحرزه المنهج العلمى من نجاح . وهكذا سادت فكرة التقدم القرن التاسع عشر . ولم تتعرض فكرة التقدم للتحدي جذبا الا في القرن العشرين . وبعد أن ضعفت هذه الفكرة ، أصبح الناس على استعداد مرة أخرى لقبول الشعر الذى يعرض الموقف الإنسانى جملة ، مثلما يحدث في المأساة أو التراجيديا ، ويعنى الاعتراف بتقدم العلم ( وهو ما يجب أن يفعله الجميع ) ثم انكار تحقق الخير تلقائيا نتيجة للتقدم العلمى ، اتباع نظرة لطبيعة الوصف العلمى ، أكثر اعتمادا على النقد ، ولعل ذلك قد فتح الطريق أمام نظرة أوضح وأكثر إنصافا لطبيعة الوصف الشعرى .

ذكرنا أن البلوغ بمبادئ التنظيم الشعرى الى نهايتها المنطقية يعنى الارتفاع بالقصيدة الى الدراما بخصائصها التراجيدية كالتشخيصية والتناقض الدرامى والسخرية والحل الذى يعقب الصراع ، ربما باعتبار هذه الخصائص اسمى تعبير تبلغه الدراما . ولعل أفضل برهان - يثبت لنا أن المبادئ درامية أساسا هو اعتقاد أى امرئ أن أسير طريقة لتعريف القارئ الحديث بالشعراء الميتافيزيقيين هو القياس بما يجرى



في الدراما ، أو دراما شكسبير بوجه خاص . وربما كان تصور القصيدة كدراما صغيرة هو الطريق الأوضح الذي يستطيع اتباعه القارئ المسرف في حرفية عقليته . وعلى العموم يمكن القول بأن احساسنا بالقصيدة كنسيج درامى هين ، ومن الصعب القول بأن هذا الاحساس قد نما بتأثير شعر المائتي السنة الأخيرة .



يكشف أدب القرن الثامن عشر في أفضل أحواله عن اتباع بناء شعر القرن السابع عشر ، مع تقيد وضيق في النظرة . . . . . والحق ان ما خفف من وطأة اخفاق شعر الكلاسيكية الجديدة « هو اهتمام الشعراء الكلاسيكيين الجدد بالسخرية » .

يستحق نقد الشعراء الرومانتيكيين لشعر « الكلاسيكية الجديدة » شيئاً من التعقيب . ليست السخرية في ذاتها متعارضة مع الدافع الشعري ، وان كنا نسلم بأن أغلب السخریات الصورية قد فشلت في تحقيق خصائص الشعر العظيم . وربما كان الأفضل تناول المسألة على هذا الوجه : سبق ان بينا أن المشاهد أو الكلمات أو المواقف في ذاتها لا توصف بأنها شاعرية أو غير شاعرية . وعندما قلنا ذلك ، لعلمنا قد ظهرنا بمظهر من قضي قضاء مبرماً على امكان اقامة حد فاصل بين السخرية والأشكال الأخرى من الشعر . والحق أن ما قمنا به يعنى القضاء على القاعدة التي كان يستند اليها في التفرقة بين « السخرية » وبين الأشكال الأخرى في الماضي ، وان كان من المستطاع اقامة الفارق على أساس اتجاه الشاعر .

فمن الميسور - من جهة - التفرقة بين الاتجاه الذي يكاد يعنى الرضا والتعاطف الخالص ، وبين الاتجاه الذي يكاد يظهر بمظهر السخط الكامل ( السالب أو الساخر ) . ومن المتعذر طبعاً ادراك الطرفين في صورة خالصة مطلقة ، وان كنا نستطيع اختيار إحدى القصائد الغزلية البسيطة الرقيقة لتمثيل أحد الطرفين ، واختيار قصيدة ساخرة بسيطة ذات معنى مباشر للدلالة على الطرف الآخر . على أنه من الواضح أن أى اتجاه مركب على أى وجه سيتضمن مزاجاً من هذين الاتجاهين الأساسيين ، سواء كان ذلك في شعر الغزل ، أو الشعر الدينى أو التراجيديا . ولو صح ذلك سيتعذر التعرف

على أسمى نوع من السخرية في ذاته . اذ انه يظهر ممترجا بصورة لا يمكن ادراكها في أى شكل ما كالتراجيديا على سبيل المثال . فاذا نظر للموضوع على هذا النحو ، سيتضح أن العصر الاليزابى - ولا فارق يذكر بينه وبين القرن الثامن عشر - كان عصرا ارتفع فيه شأن العنصر الساخر ، وان كنا سنركز على أمثلة مثل هاملت وتيمون الاثنى ولبر بدلا من تركيزنا على السخریات الصورية لهول ومارستون .

الخطأ الأساسى لعصر الكلاسيكية الجديدة اذن ، ليس سماحه لدافع السخرية بالتعبير عن نفسه ، بل بالأحرى لأنه عزله عن باقى الحوافز ، بحيث بدت تراجيدياته شديدة الوقار ، ومن السهل اعتبارها من الروايات التعليمية . ومن جهة أخرى ، فعندما حاول شعر الفزل الكلاسيكى الضرب على اوتار القلوب واسرف فى العاطفية فانه قد اقتصر على الشعر الفزلى ، كما انحصرت السخرية الكلاسيكية الجديدة فى اشعار السخرية .

الاستثناءات الظاهرة تثبت القاعدة ، وتؤيدها . وكما قلنا ، تعد « صورة اتيقوس » افضل من أغلب صور « الدنياد » ، لأن احكام بوب فى الأولى أكثر اضطرابا واتجاهه أقل بساطة . ولنعد هنيهة الى درايدن . ان أعظم قصائده رسوخا من بضع جوانب هى Hind and the Panther . اذ ساعد انتماءه فى باكورة حياته الى الكنيسة الانجليكية ، واستمرار تعاطفه وفهمه لموقفه على جعل سخرياته تبدو دسمة غنية .

وعلى الجملة يمكن القول بحاجة المصطلحات التى جرت العادة على استخدامها فى المراجع العامة عند وصف الشعر الكلاسيكى الجديد الى اعادة نظر وفحص . فلم يتركز على الفكر شعر عصر العقل - كما بينا - ولن يصح القول باتصافه باكتمال الشكل من الناحية الجمالية ، الا اذا سلمنا بقصور الشكل الذى قبله شعراء العصر . ولو عينا بالشكل طريقة تنظيم مختلف العناصر فى القصيدة حتى يستطاع الافصاح عن مقاصد الشاعر كاملة ، لوجب القول فى هذه الحالة بتميز انشودة الخريف لكيتس بكمال المادة ، والأمر بالمثل فيما يتعلق « باغتصاب خصلة الشعر » لبوب و « يوم القديسة لوسى » St Lucy's

لدون . ويصح نفس الكلام بالنسبة لصفات « الثبات » و « الصحة »  
و « الصقل » .

هكذا اهتممنا اهتماما بعيدا بشعراء مثل « بوب » و « سوفيت »  
و « جاي » ويحتاج الشعراء المدعوون بالسابقين للرومانتيكية الى بعض  
المزيد من العناية ، وان كنا عند حديثنا عن طومسون ( في فقرة استبعدت  
هنا ) قد ألحنا الى بعض أشياء ينبغي أن يقال هنا . ووصفهم  
بالسابقين للرومانتيكية صحيح الى حد بعيد . وليس من شك في أن  
المراجع قد أصابت عندما أشادت بالخصائص الرومانتيكية التي يمكن أن  
تصادف عندهم ، وان كانت هذه المراجع قد أسرفت كثيرا في الإشادة  
« بالمجاز » عند هؤلاء الشعراء « وهو يصارع لتحطيم الكلاسيكية  
الجديدة » ، فالواقع أن هناك قدرا كبيرا من الاتصال في شعر هذا القرن .

ليس شعراء ما قبل الرومانتيكية بأقل من بوب ميلا للوصف  
والشعر التعليمي . وثمة تغير يسير في بناء شعرهم ، أما ما حدث من  
تغير في مادة الوصف والشعر التعليمي فظهر في وصف مراقص لندن  
بدلا من مناظر الريف ، وفي ظهور مقالات تدعو للارتقاء بالوصف  
والصيد وزراعة القصب ، بدلا من مقالات الدعوى الاخلاقية  
والتهذيبية .

صحيح قد ازداد ميل شعر ما قبل الرومانتيكية الى اتباع  
طريقة ميلتون في الشعر المرسل أو مقاطع ميلتون الثمانية ، أكثر من ميلهم  
الى المقاطع البطولية لبوب ، وان كان ميلتون قد بدا حتى من وجهة  
نظر الكلاسيكية الجديدة جديرا بالانتساب الى الكلاسيكية مثل بوب .  
فأستعمل وسائل مثل التشخيص والتلميحات الكلاسيكية والكنى الرائعة .  
كما أن بوب ذاته قد أمعن بالفعل في الاستفادة مما استعاره من ميلتون  
وآثر كثيرون من شعراء القرن الثامن عشر الذين ربما انزعجوا بعض  
الشيء لو عرفوا أنهم متهمون بالرومانتيكية اتباع ما بدا لهم طريقة  
ميلتون الكلاسيكية على اتباع طريقة بوب .

ربما كان أفضل من ذلك تأييدا لهذا المعنى ملاحظة ما فضل  
مقلدو ميلتون في القرن الثامن عشر عدم تقليده من شعره ، كهذا القول  
الجرىء البعيد عن المنطق على سبيل المثال .

• الشمس تبدو لى مظلمة •

• صامتة كالقصور •

• عندما يهجر الليل •

• مختبئاً في خواء كهف محاقه •

نطق شمشون بهذه الابيات الرائعة عندما أصيب بالعمى ، وان كانت الشمس منطقياً لم تزد « صمتاً » عما كانت عليه عندما كان يتمتع بالإبصار . ولهذا المجاز ما يبرره ، وان تعذر اتباع هذا التبرير وفقاً لنظرية القرن الثامن عشر في النقد . وترك مقلدو ميلتون مثل هذه المعاني البعيدة عن العقل في أغلب الأحيان جانباً . وهذا سبب من الأسباب التي جعلت مقلداتهم أقل إثارة من الأصل الذي نقلت منه ( أشار امبسون في كتاب شعر الريف الانجليزي )(\*) الى الكثير من هذه الأشياء عند فحصه لطبعة بنتلى للجنة المفقودة ) ، كما أنهم فضلوا أيضاً التفاضى عن تلاعب ميلتون المستمر بالألفاظ (\*) .

• هذه الأساليب الاليزابثية - وهى أقرب الى الجناس - وبسببها ان تكون قد اجتذبت عصراً غارقاً في أصول الوقار واللياقة •

• سوف يساعد ادراك الاتصال الاساسى فى شعر القرن الثامن عشر على تفسير الكثير من الأمور ، التى يميل معظم مؤرخى الأدب الانجليزى الى غمرها بالغموض . وعلى سبيل المثال ، لماذا اعتبر كولينز وجرى - وهما شاعران قد حرصا بطريقة واعية على استعمال موضوعات رومانتيكية كالحكايات القوطية وحكايات الشمال ، ولديهم مشاهد من شعر القبور (١) - كشاعرين من أشد الشعراء اتباعاً « للكلاسيكية » ، أو لماذا يعد شاعر مثل يونج من الساخرين على طريقة بوب ، كما يعد فى نفس الوقت منتقياً لمدرسة « شعراء القبور » •

#### English Pastoral Poetry (★)

- (١) مدرسة تنسب الى بلير وروبرت يونج اشتهر بشعرها السوداوى .  
(★) فى نهاية الكتاب بعض أبيات ميلتون يظهر فيها هذا التلاعب ، الذى يعتمد ترجمته للعربية .

الشيء الجدير بالاهتمام هو ان التغيرات التي استحدثتها رواة الرومانتيكية قد كان لها اثر يسير في بعث الحياة في المجاز ، أو زيادة طواعية الشعر ، وتنوعه . ومال السابقون للرومانتيكية بتقديم القرن الى زيادة « الوحشية » ( وأن كانوا لم يقتربوا من الوحشية كما ظهرت عند ساندبورج أو ويتمان ) ، وأظهروا جراحة في تركيزهم على المشاعر ، وعبروا عن انفسهم باختلاص المتحمسين . وفوق كل ذلك ، فإنهم قد ذهبوا الى حد التطرف عندما الحوا في بيان الخصائص الشعرية الجوهرية لبعض أنواع معينة من الموضوعات ، وأن كانت هذه الميول قد زادت ابتعادهم عن بناء الشعر الاليزابى .

يكاد يكفى بالنسبة للكثيرين من السابقين للرومانتيكية الاشارة الى الموضوعات الشعرية الجديدة - كالسيوم والبلابل واطلال الابراج وأشجار الزرنب . ولا شك أن بعض أشعارهم لم تبد أكثر من عروض مشحونة بطائفة من هذه الأشياء الواهية الترابط ، الذى لم يعتمد على أكثر من بعض الجمل الاعتراضية المناسبة ... ولا وجود لنظير سابق أو لاحق لتحول الكلمات الشعرية الى اكليشهات بمثل هذه السرعة . وهذا دليل على مدى اعتمادهم على الاتباع في أحداث مؤثراتهم الشعرية .

في مثل هذا الشعر ، هناك قدر ضئيل من المجاز . ومن المستطاع وصف عملية ابتعاد المجاز عن أصله على النحو الآتى : نزع الشعراء الكلاسيكيون الجدد الى استعمال المواد الشعرية لتزيين الموضوع ، أو زيادته وقارا ... أما شعراء ما قبل الرومانتيكية ( الذين غيروا بطبيعة الحال الموضوعات المعتبرة شعرية ) فكثيراً ما قنعوا بالاشارة الى الموضوعات ذاتها .

يصور روبرت بيرنز الحد الأقصى الذى اندفع اليه التركيز على مواد الشعر فى نهاية القرن . ففى نظر بيرنز ، تتمثل الشعبية الى حد كبير فى الاهتمام باللون المحلى والبداية بألوانها الزاهية - وهى اهتمامات ليست غريبة عن حضارتنا . ولم يحجم بيرنز بالذات عن المشاركة فى هذه الاهتمامات . وتتردد اعتذاراته الكثيرة التى أقرت فيها بجهله وعدم اتباع الأصول بين السداجة الدالة على حسن النية، وبين الحذق فى السخرية . لم يكن بيرنز قرويا ساذجا ، كما أنه لم

يتصف بالدهاء والبراعة في اجادة الهجوم على الأصول السائدة .  
 وثمة جانب من الوعي الذاتى فى عمله ربما تعذر الفصل بينه وبين  
 الذكاء والفطنة ، وبدا دخيلا فاسء الى بعض أعماله الشديدة  
 الجدية ، ويتجلى أقوى جانب عند بيرنز فى محاولاته استيعاب  
 العناصر التى اعتبرت تقليديا لا شعرية فى الشعر . غير ان هذه  
 المحاولة لم تحدث فى شعره الأكثر جدية ، واقتصر ظهورها على  
 السخرية والأشعار الأكثر خفة (\*) .

لو بدا هناك أى انحراف مقصود فى هذا الشئ على بيرنز بوصفه  
 شاعرا ساخرا ومؤلفا لأشعار خفيفة ، نتيجة لاشناره كشاعر  
 بسيط يتسم بالطيبة وكشاعر للقلب ، فما علينا بكل بساطة الا الدعوة  
 لاستقصاء الأشعار المذكورة . ولعله مما يدعو للسخرية بالنسبة  
 لأولئك الذين يصرون على التركيز على دور « الطبيعة » فى التمهيد  
 للرومانتيكية ، الا يكون الفلاح الرومانتيكى ( بيرنز ) هو الذى  
 استعاد الحرية للخيال ، ولكنه بليك ابن لندن . ويمثل بليك - ما لم  
 يمثل بيرنز - الرجوع الى التورية الاليزابثية الجريئة واستعمال  
 السخرية الجادة ، مع الاستعداد للمخاطرة بتقديم معان غامضة ،  
 بل والاقتراب بعض الشئ من الروح الميتافيزيقية .

التورية عند بليك نابضة بالحياة . اففى قصيدة « لندن » ،  
 تحولت التهيدة الى دموع ( وفى لغة بليك الى دماء ) جرت على جدران  
 العصر . ووصفت لعنة الغانية الشابة بانها قد « فجرت » اذن الطفل  
 حديث الولادة ( باللغة الانجليزية تعنى اسالت دمع الطفل الحديث  
 المولد ) . وفى قصيدة أخرى (\*) ، قيل بأنه « من المستطاع التقاط  
 الؤلولة فى فناجين من الذهب » . أما فى قصيدة المتهكم (\*\*) ، فذكر أن  
 حبات الرمل عندما تقع عليها نظرة الساخر تتحول الى « درر » تبرق  
 بنور الحقيقة ، ثم تتحول بعد ذلك الى رمال على شاطئ البحر الأحمر  
 حيث سيمر شعب الله المختار . وترمى التورية الى تحديد الفكرة والتعبير  
 عنها ، وهى تمثل امتزاج الصورة بالفكرة ، ومن ثم تعد محاولة

To A Louse ... The yolly Beggars

(★) منل

Tam O'Shanter

(✕) The Mental Traveller

(✕✕) The Scoffer

ناجحة للخلاص من تأثير هوبز الخانق ، وبدت في نوعها فريدة في عصرها .

ثمة تعقيب آخر على روح الدعابة عند بليك . تأمل البيتين الآتيين من قصيدة « لندن » :

### كيف تسببت صيحات منظف المداخن في إصابة كل كنيسة سودها الهباب بالفرع

هنا أصبح سواد جدران الكنيسة من أثر الصمغ دالة على الخطيئة التي اقترفتها الكنيسة عندما اخفقت في الاحتجاج على استغلال الأطفال ، المتعارض مع المسيحية ، بتشغيلهم منظفين للمداخن . ان صمغ هذه الحرفة قد لطخ الكنائس ذاتها ، وان كان بليك قد ذهب الى ما هو ابعد عندما قال كان صيحة الطفل كان لها تأثير اللعنة ، كما ان هناك اشارة الى أن الكنيسة قد اسودت بفعل الصيحة ، بالإضافة الى اصابتها بالفرع . وفضلا عن ذلك ، فقد قصد بليك بكلمة « فرعت » أن الصيحة تسببت في تطاير بساط غطى الكنيسة ، بمعنى أن الكنيسة قد ماتت . لم يكن شعراء باكورة القرن السابع عشر يلقون اى عناء في ادراك ما في هذه المقارنة من دعابة ناجحة تم تقديمها بالمعنى . وبليك شاعر ميتافيزيقي ، وان كانت العناصر التي جعلته شاعرا من هذا النوع قد ندر ظهورها في شعر عصره . كما أنها لم تظهر في اى عصر آخر في مثل هذا الشكل المتطرف . سيظل بليك دائما شخصية فذة غير عادية .

وبعد ازدهار الميول الرومانتيكية في وقت باكر من القرن التاسع عشر ، ظهرت علامات تغيرات أكثر تطرفا . وأعيد النظر في أسلوب الشعر وحاول البعض انشاءه على قاعدة عريضة تساعده على استيعاب الجوانب اللاشعرية . وازداد المجاز حيوية وجرأة نوعا : وصادف الشعراء الميتافيزيقيون استحسانا ، وحظوا ببعض الثناء ، حتى وان لم يقتدوا بمثل هذه الأشعار ، بل لقد جاء كولريديج - كما رأينا - بنظرية جديدة في الخيال ، وان كان الاعتقاد في كمون الشعر في بعض معاني معينة قد ظل سائدا ، وأهم من كل هذا عدم ثقة الشعراء في العقل .

ويمكن اكتشاف مفتاح المشكلة في التعلق الجديد بالبساطة الى حد العبادة ، وكما قلنا في فصل سابق ، لقد سبق لشعراء « الكلاسيكية الجديدة » أيضا ابداء الرغبة في توخي البساطة ، وان كان ما دفعهم الى ابتغاء البساطة هو الرغبة في الوضوح المنطقي ، بل لقد رغبوا في الاقتراب من « الطبيعة » ، وان كانت طبيعتهم قد اعتمدت على الاقتراب من « المحتوم » ، الذي عنى في القرن الثامن عشر التمشي مع النظام المنطقي للعالم .

أما البساطة الرومانتيكية فشئ بعيد الاختلاف عن الوضوح المنطقي . فلقد انتقل الاهتمام في الشعر من حسن التعبير المنطقي ، الى صفاء مشاعر الشاعر . وأعرب الشاعر الرومانتيكي عن عدم ثقته في العقل بوصفه معاديا للمشاعر محطما للتلقائية .

ولجأ وردزورث الى التصوير ، ولأنه لم يثق بالعقل ولا بحدة الفطنة فقد لجأ الى اللف والدوران في شفره . ومن ثم فلم يكن طول كثير من أفضل ما كتب من شعر محض مصادفة . وتجيء عادة تأثيراته الحسنة كما حدث في قصيدة « ميكائيل » نتيجة للتوفيق في عملية التصاعد ، أكثر مما تجيء من استعمال رموز درامية قليلة مختارة بعناية .

سبق ان ذكرنا ما قاله « يتس » عن القصور الذي عرف من وردزورث كفنانه وبأنه يفتقر الى الخاصة الدرامية ، ولذا فانه كثيرا ما يبدو ضحلا سقيما . ويردف « يتس » قائلا : « زاد ذلك من شعبيته عند النابهين من الصحفيين والسياسيين مؤلفي الكتب » وهذا صحيح . فلو كان وردزورث من كتاب المسرح الواقعيين ، أو من الذين يتخفون وراء قناع لتسبب في أغاب الظن في حيرة مثل هذا النوع من القراء ، ولعله كان حير نفسه معهم .

ثمة دليل من أبلغ دلائل عدم الدقة في طريقة الحديث التقليدية عن الشعر الانجليزي يتبين في سهولة الجمع بين شيللي وكيثس . ولا أعنى بذلك القول بأن النقاد لم يكونوا دائما على دراية بما بين الشاعرين من اختلاف في المنهج والأثر . ويتبادر الى ذهني اختلافهما في العيار الشعري . ويصعب على المؤرخ التقليدي أن يتصور أن شيللي كان شاعرا بعيدا عن الكفاية ، واضال قدرا من كيثس . فلا جدال أن أي بحث سينتهي الى هذا الرأي .



ولا يقتصر الأمر على اتهام شيللى برداءة الصنعة التى تظهر فى تراخى الروى والميل الى الزخرف والمجازات الاستعراضية البالغة فى بعض الأحيان . اذ يكشف أى تأمل للشاعرين من ناحية الروح والاتجاه عن اختلاف أهم . فنذر أن أظهر كيتس أى عاطفية ، أما شيللى فيغلب عليه ذلك . وكيتس فنان كبير لا يغامر بذكر العبارات الفاحشة التى يقحمها شيللى أحيانا مثل « أموت ، أشعر بالاعياء ، أسقط » . أو « سقطت على أشواك الحياة ، فنزفت » . وحاول كيتس ، حتى فى باكورة حياته ، اخضاع قصائده الفنائية لشكل مقيد ، وحرص على موضوعيته ، كما حدث فى « أنشودة الخريف » ، وحاول السخرية من ذاته ، فى « أنشودة البلبل » على سبيل المثال .

لو أننا لاحظنا امكان القول باتباع أنضج أشعار كيتس لقواعد الشعر الرمزي الميتافيزيقي ، فان هذا سينفى بكل تأكيد الظن بحدوث محاولة لتحويل كيتس الى « دون » أو الى شكسبير أو ميلتون . صحيح أن الحكم على شيللى بالقياس بهذه المبادئ لن يبدو فى ضالحه الى حد ما ، الا أن النتيجة التى ستترتب على اقامة هذه الفروق ستظهر أبعد أهمية مما قد يرضى القراء فى البداية ، لأن الاتهام بالعاطفية ، والافتقار الى التماسق والخلط بين التعميم المجرد والرمز ، وبين الدعابة وبصيرة الخيال ، ليست بالاتهامات التى تفتقر بكل بساطة .

هل يساعد على زيادة الايضاح مساهرة أحد كتب التاريخ المشهورة عن الشعر الانجليزي فى قوله عن كيتس انه « يعبد الجمال للجمال ، ولا وجود عنده لأى مقاصد اخلاقية ثانوية كالموجودة عند شيللى » . الا استطاع تحديد الفوارق الأساسية بينهما على النحو الآتى على وجه التقريب . يميل شيللى الى اثاره نقطة ما ، والى طرح فكرة قاطعة ما بعد احاطتها بهالة اثيرية جميلة . وفى حالة فشل شعره ، فانه يفشل نتيجة للاسراف فى التبسيط ، أو الحشو بالتفاهات . أما كيتس فيعمل على الكشف عن تجربة ما ، لا بوصفها تعميما مستحبا يستحق التسميق والتجميل ، بل بوصفها موضوعا جديرا بالكشف فى كل تشعباته . ولن استطاع اطلاقا انتزاع حتى القول المجرد الآتى من سياقه دون اساءة للقسيمة :

**الجمال هو الحق والحق الجمال هذا كل شيء  
يمكن أن تعرفه على الأرض \***

فمن غير المستطاع تحديد معنى هذين البيتين الا بالرجوع للسياق ، ولن تظهر حقيقة حكمته الا مما يتضح من السطور السابقة في القصيدة وبعد النظر اليه كفنصر من العناصر التى تتألف منها التجربة جملة . فلم يقصد به التعميم الذى يمكن أن ينتزع من القصيدة ، ويوضع الى جانب التعميمات العلمية والعملية فى عالم الحياة اليومية .

والحق أن ثمة اختلافا بين كل من كيتس وكولريدج وبين معاصريهما من ناحية رفضهما فرض الناحية التهليلية . فهما يقدران تعقد التجربة تقديرا شديدا يحول دون اساءتهما اليها من طريق المغالاة فى التبسيط . ويقدران المعنى الشخص تقديرا كبيرا ، حال دون تورطهما فى أية تجريدات سهلة . فهما يفكران من خلال الصور . وقدم لنا كيتس « أنشودة البلبل » بدلا من الصيغة التى استعملها شيلى فى احد قصائده (\*) ، وبدت كصورة غريبة ، انتقل منها الى ناحية مجردة :

**اعنّب اغانينا ، هى التى تروى**

**أشجى افكارنا .....**

وبدلا من تعميم وردزورث الأقرب الى الضحالة فى قوله :

**لا تستطيع العين الا أن ترى .**

**ولن نستطيع ارغام الاذن على التوقف**

**واجسامنا تشعر حيثما وجدت**

**برضانا او غير رضانا .**

**ولست أقل من ذلك حدسا لوجود اقوى**

**قادرة من تلقاء نفسها على احداث انطباعات فى عقولنا .**

**حتى نستطيع تنفيذ عقولنا**

**بروح سائلة حكيمة .....**

---

(\*) Ode to a Skylark

قدم لنا كولريديج بفضل قدرته على الاهتمام الى قدر كاف من الرموز المعبرة عن هذه الفكرة « قصيدة البحار القديم » (\*) . وحقق الملاح في تجربته لقاء دراميا مع هذه القوى . ولكن يا للفارق بين التجربة التي عرضتها أبيات وردزورث المجردة ، وأجملتها وبين تلك الأبيات التي نقلتها قصيدة كولريديج الرمزية : والمقارنة بعيدة عن انصاف وردزورث ، لأنها قد قارنت احدى قصائد وردزورث الهينة الشأن بأفضل قصائد كولريديج . وان كانت قد ألقت ضوءا على الطريقة التي عرف بها وردزورث ، ولعلها بينت كيف نجحت قصيدة كولريديج العظيمة في التغلب على تفاهة موضوعها الواضحة .

## ادوين ييرى بيرجام

### الرومانتيكية

من يسعى لتعريف الرومانتيكية يتعرض لمهمة محفوفة بالمخاطر ، تسببت في العديد من الضحايا . ولعل من التهور أن يشتبه الإنسان مضاعفة المصاعب . ولذا فأننى أود أن أؤكد من البداية عدم اهتمامى بالرومانتيكية التى ينظر إليها كنقيض لمبدأ الكلاسيكية . وتشابه فكرة تردد التعبير الأدبى بين حدين متناقضين : الرومانتيكية والكلاسيكية كثيرا مع الزعم بأن المجتمع البشرى ، أو سلوك الفرد يتردد بين قطبين متعارضين : الخير والشر . وهى نظرة خداعة ينبغى أن نتركها للدرس فى مناسبة أخرى . أما بالنسبة لما نحن فيه الآن ، فأننى سأقنع بالمشكلة الأكثر تحديدا والخاصة بتعريف الرومانتيكية ، أو بما يسمى بوجه عام بالعصر الرومانتيكى فى الأدب الأوروبى ، الذى أستمز زهاء القرن وتوسطته بداية القرن التاسع عشر .

ليس من شك فى أن أى تعريف شامل لهذه الرومانتيكية على شئ لا بأس به من الدقة أمر مرغوب فيه . ولم تكن تعاريفنا الشاملة فى الماضى قاطعة ، كما كانت تعاريفنا القاطعة محصورة المجال ، والتعريف المتفق عليه بوجه عام هو القول بأن الرومانتيكية تضم فلول

الفارين من الكلاسيكية الجديدة . وما لم يكن الأدب الرومانتيكى ذا أهمية أقل مما يفترض عادة ، فلن يعدو مثل هذا القول السالب الا أن يخفى افلاس محاولة التعريف . ومن جهة أخرى ، أثبت التعاريف القاطعة عدم كفايتها لما ظهر فيها من تعارض بعضها مع بعض . فلقد وصف برونثير على سبيل المثال الرومانتيكية بأنها اكتشاف للذات . وقال آخرون بل هى اكتشاف للطبيعة ، بينما قال آخرون غيرهم انها رجعى الى العصور الوسطى . واعتقد واطس دانتون انها امادة كشف للعجائب ، واثنى عليها ناقد أمريكي من رجال الدين فى عصر فلسفة العلويات ( الترانسندتالية ) ووصفها بأنها أدب المنى . وحديثا شعر الأستاذ بابيت بالتقزز من تعلقها باللامعقول ، وانهمها ماريو براز بأنها علامة على التدهور . بينما ندب نقاد من أصحاب الاهتمامات الاجتماعية أثرها فى الهروب من الواقع . ولا داعى لأن يروعا ما يكمن وراء هذا التنوع فى محاولات الوصف من اختلاف فى معايير النقد . اذ يصح كل وصف من هذه الأوصاف لو طبق على الكتاب على انفراد . فبايرون وهوجو صاحبان نزعة ذاتية واضحة ، كما كان شاتوبربان ووردزورث مولعين بوصف المناظر الطبيعية . ويمثل سكوت فى انجلترا وتيك فى المانيا امادة احياء العصور الوسطى . بيد أن هناك تطلعا وشوقا لظهور عالم أفضل عند شيللى ، وعند هوجو أيضا . بينما رأى عدة أشخاص فى المؤلفات الأخيرة لشاتوبربان وشيللى هروبا من الواقع الى عالم يتجاوز زماننا ومكاننا .

ومنع هذا فسيخف هذا الغموض السافر بعد التعرف الى اتجاهات معينة . فلو جعلنا روح التعلق بالعصور الوسطى تمتد بحيث تشمل العصر الأول من العصور المظلمة ، والماضى الكلاسيكى بوجه عام ، والشرق ، والماضى الكلاسيكى ذاته فى حالة النظر اليه نظرة لا كلاسيكية - فى هذه الحالة سيصبح التعلق بالعصور الوسطى هو من أول ما ظهر من اتجاهات الرومانتيكية . وعاش بخاصة فى المانيا ، وفى انجلترا الى حد ما ، ولم يعيش على الإطلاق فى فرنسا باستثناء ما ظهر من آثار لهذه الروح فى رومانسات دumas . وبالإضافة الى ذلك ، وجدير بالتنويه ، أن تكون هذه الظاهرة من بين كل مظاهر الرومانتيكية أكثرها غموضا فى فحواها ، وأبعدها عن الناحية العملية . فهى تزعم أن قيم البطولة والمخاطرة ، أى تحرر المثل الأعلى فى عبارة أخرى ، قد وجدت فى كل نوع تقريبا من أنواع المجتمع التى لم تتبع تقاليد الكلاسيكية ،

وبأنها لم تخص مجتمعا بالذات ، كما أنها لم تكن وقفا على المجتمع الذي سبق مباشرة العصر الكلاسيكي الجديد .

أما بالنسبة للاتجاه الثانى الذى ربما تصور الرومانتيكية اتجاها يركز على النزعة الفردية وتضخيم الذات ، فبالرغم من أنه بدا بوجه عام من السمات التى تميزت بها أشياء مختلفة مرتبطة بما سميناه روح التعلق بالعصور الوسطى ، فإن الكتاب الأوربيين من أمثال برانديس قد رأوه فى الأغلب تعريفا وافيا ، وسأوا بين الرومانتيكية والبايرونية . على أن البايرونية قد خفت ذكرها فى المانيا بعد ظهور الأدب الذى اقتدى برواية اللصوص أشيلزر ، ولم تزد عن تيار واهن فى إنجلترا ، ولم تزدهر الا فى فرنسا . واضطر بايرون الى الهروب من وطنه إنجلترا ، أما البايرونية التى ظلت باقية فقد انتقلت الى شخصيات كارلايل وتينسون . وعلى هذا يمكن القول بأن البايرونية هى العلامة المميزة للرومانتيكية الفرنسية ، كما تمثلت فى الأدب عند روسو ، ثم فيما بعد عند هوجو ، ثم تمثلت فى الحياة اليومية - بتأثير روح روسو - وبدأت فى أعظم مظاهرها فى صورة نابليون .

وفى إنجلترا حدث عكس ذلك . ولو قبلنا حكم أرنولد لقلنا أن نزعة افتتان وردزورث بالطبيعة كانت تمثل التيار الرئيسى . والولع بالطبيعة وحياة الريف من المؤثرات الأدبية التى تأثرت بها إنجلترا قبل وردزورث بأمد بعيد . وبعد العصر الاليزابى ، استرعت الانتباه فى خليط من المشاهدات والفانتازيات والروحانيات فى أعمال شعراء مثل تراهيرن . وظلت باقية حتى عند بوب . وهذه علامة تدل على أن تقبل إنجلترا للكلاسيكية الجديدة كان محدودا ، وبعد زوال شهرة بوب ، احتلت هذه النزعة الصدارة . ومن الشواهد الدالة على ما لاقتنه من مقاومة متواصلة فى إنجلترا تلك النزعة الكلاسيكية الجديدة بروحها التى تركزت على التعلق بالمدينة : وست واكينسان وشنستون وطومسون وكراى وكوبر وجراى وشعراء مدرسة المقابر ، وتخطيط الحدائق الإنجليزية ، والقرية فى الريف . وتأثر بها فيما بعد سكوت ، كما أنها موجودة عند كولريدج . ولم يؤكد شعر كيتس غير جانبها الجمالى . وكل شاعر رومانتيكى انجليزى ، مهما كانت صفاته الأخرى ، كان شاعر طبيعة أيضا . على أن أهم ظاهرة فى شعر الطبيعة الانجليزى هى أنه لم يكن بايرونيا ، اللهم الا عند بايرون . فالطبيعة فى نظر وردزورث حقيقة موضوعية مرادفة لله ، ويعلم

التساعر خضوعه لها بكل تقدير واحترام . فأثرها في ترويض النزعة الفردية اعظم من اثرها في الحث على تضخيم الذات . وهكذا ينضح أن ما قام به وردزورث هو الرجوع الى النزعة الطبيعية الانجليزية في القرن السابع عشر ، مع احداث بعض تحويرات فيها .

بدلك نكون قد اهتدينا الى تصنيف جزئي على أقل تقدير عندما اكتشفنا كيف سيطرت هذه التعاريف الثلاثة للرومانتيكية على هذه البلدان الثلاثة المختلفة : روح التعلق بالقرون الوسطى في المانيا ، والنزعة الفردية في فرنسا والافتتان بالطبيعة في انجلترا . وعند الاقدام على الخطوة التالية اى توحيد التعاريف الثلاثة في تعريف واحد ، علينا أن نعرب عن تقديرنا لقول آخر مقبول بوجه عام عن الرومانتيكية . ونحن لن نمانع في الاتفاق مع ما قاله الأستاذ بابيت عن أول مؤثر مباشر دفع الى انتشار الرومانتيكية في سائر الانحاء هو كتابة روسو . وخلال الثورة الفرنسية ركزت معتقدات روسو على نحو ملائم في رموز الشعار المعروف : « الحرية والاخاء والمساواة » وغنى عن القول بأن هذه المصطلحات الثلاثة لا تناظر الاتجاهات الثلاثة التي سبق أن ذكرناها ، والتي استبعدت مظهرها من مظاهر الرومانتيكية هو المظهر السياسي ، الذي كان أهم مظاهرها عند الراى العام المعاصر ، وعلينا أن نتوقع تزويده بمفتاح لتعريفنا .

ظهرت منضمات كلمات الحرية والاخاء والمساواة - كما يجب أن ندرك - في صورة غير متبلورة في سياق الأدب الرومانتيكى الباكر . والواقع أن العبارة هي مجرد نقيض حاد لمبادئ « الكلاسيكية الجديدة » . « الحرية » هي نقيض خضوع الفرد للنظام الأبدى للكون في الكلاسيكية . و « المساواة » بمثابة انكار للنظام الارستقراطى الهرمى للطبقات الاجتماعية والقيم المجردة . و « الاخاء » يدل على استنكار ازدياء الاقطاع للديموقراطية وعامة الشعب . ويعد الأدب الباكر المؤلف على غرار « اللصوص » لشيلر ، رغم عدم كفايته كتعبير جمالى ناجح ، ذا قيمة تاريخية هائلة ، بالنظر الى انه قد بشر ، ضمنا ، وعلى نحو سالب بالغابات الايجابية الواعية التى جاءت في الشعار الثلاثى للثورة الفرنسية . ومع أن الشعار قد هدف في صورته السلبية الى الثورة على « الكلاسيكية الجديدة » ، إلا أنه قد حاول في ناحيته الايجابية تعريف الديموقراطية التى ستحل محل هذه الكلاسيكية . غير أن جانب الثورة قد ظل في

صورة من الصور أكثر الجوانب جاذبية . فافصح الناس عن اعتراضاتهم على الماضى ، أسهل دائما من كلامهم عن آمالهم بالنسبة للمستقبل .

نحن اذن على استعداد لقبول الحقيقة التاريخية للنورة الفرنسية فى الصورة التى اعترف بها عادة ، باعتبارها هامة للغاية لتعريفنا . غير اننا نكرر القول بان هذه الحقيقة مفيدة للمؤرخ الأدبى من ناحية سلبية فحسب . فهى عاجزة على سبيل المثال عن أن تفسر لماذا اتبع الانجليز نزعة وردزورث الطبيعية ، اذا صح القول بانهم قد رفضوا هذا الشعر . ولو اردنا بلوغ هذا التفسير الايجابى ، فان علينا أن نذهب الى ما وراء الثورة الفرنسية ذاتها ، وان نبحث التغيرات الاجتماعية الاقتصادية التى لم تكن هذه الثورة سوى أكثر تعابرها اثارة للدهشة ، وتأخرا من حيث الترتيب الزمنى . حينئذ فقط سيتضح لماذا كان الشعر الثلاثى للحرية والاخاء والمساواة الذى تبلورت فيه روح الثورة الأوربية العامة سابقا لأوانه بالنسبة لألمانيا ، ضروريا بالنسبة لفرنسا ، وخطرا على انجلترا ، ومن ثم فانه أهمل واستبعد فى ألمانيا ، وأثنى عليه فى فرنسا ، ولأقى اعتراضا فى انجلترا ، كما استبعد أيضا . بذلك يكون هناك تناظر بين الفوارق الأدبية التى وضعناها وبين الفوارق القومية التى ظهرت فى سياق التاريخ . فهى متصلة بتقديم التوسع التجارى اعتمادا على ما قدمته الثورة الصناعية من عون ، للسيطرة الاجتماعية والسياسية للطبقة المتوسطة التى صاحبتها . من هنا سوف نعرف الرومانتيكية بأنها المظهر الحضارى لهذه التغيرات المادية . ويفسر عدم وجود ثورة صناعية فى ألمانيا - اذ كان كل ما هناك هو استمرار للاقطاع حتى حدثت الوحشة فى وقت متأخر من القرن التاسع عشر - كلا من الاسراف فى الابتعاد عن الواقع فى ثورة الأدب الجرمانى الرومانتيكى الباكر - كما هو الحال فى رواية اللصوص - وكذلك تشتته فيما بعد فى عالم وهمى خفى ، مفتون بروح العصور الوسطى الزائلة - على أن ما هو أهم من ذلك بالنسبة لغايتنا المباشرة هو حدوث الثورة الصناعية فى انجلترا ، وعدم تعرضها هناك الا لأقل قدر من الاهتزاز ، حتى بدت كلمة « ثورة » غير مناسبة على الإطلاق .

الواقع أن علينا ان نتراجع الى ما هو أكثر وان نتذكر قيام الثورة الهامة فى انجلترا ( ثورة ١٦٨٨ العظمى ) بعد الحروب الأهلية فى منتصف القرن السابع عشر ، وأنها كانت مصحوبة أيضا بأقل قدر من اراقة الدماء والفوضى . وتعكس الروح السيكلوجية السائدة فى الأدب



الانجليزى والشخصية الانجليزية منذ عهد الملكة اليزابث الخلود الى السكينة بعد الاندفاع العنيف الذى حدث خلال عصر النهضة ، بتأثير ارتفاعها التجارى الذى حدث فى سرعة وهدوء ، وما تحكم فى شكل الحكومة حينئذ ( أو الى الأبد كما يحتمل أن يقول بيرك ) هو وثيقة الحقوق ، واقامة جمهورية بورجوازية أو ديكتاتورية ( حسبما ترى ) تحت زعامة كرومويل أمر غير ضرورى . ورات طبقة التجار التى كانت تسيطر بالفعل على البحار المتلاطمة ان شراء الارستقراطية أمر بسير . فيكفى لارضائها ان تنزع السلطة السياسية بالاسم ، مع حصولها على السلطان الفعلى فى مسائل الفكر وحدها ، وتمة تباين بين « الكلاسيكية الجديدة » فى انجلترا برنينها الأجوف ، وسخريتها من ذاتها الذى كاد يظهر فى صورة انحراف ، وقيامها بانشاء كوميديا تسخر فيها من مثلها الزعومة (\*) ، وعجزها عن تجاوز الروح السلمية لما يدعى « ملحمة السخرية » ، وبين روح الجد والرتابة فى المجتمع الفرنسى الذى كان اقناعيا بالفعل مما يثبت ان الفكر السائد فى انجلترا كان قد بدأ بفقد الاتصال بالواقع . واحتفظت الطبقة الارستقراطية الانجليزية بالمجد ، ولكنها لم تحتفظ بالسلطان . وبعد قليل من الثورة الصناعية التى حدثت فيما بعد فقدت المجد أيضا . وظهرت الرومانتيكية فى نفس التاريخ الذى فقد فيه هذا المجد . كانت الحرية السياسية المتخفية وراء الحرية الدينية هى شعار المتطهرين والحرب الأهلية . وبعد ظهور ميثاق الحقوق ، لم يعد هناك أى حاجة الى هذا الشعار فافسح المجال لقناع التسامح الدينى ، ولكن هذا الشعار قد عاد للحياة بعد الثورة الصناعية ، وساد بوجه خاص الصورة المباشرة للحرية السياسية ، وبلغ أسمى تعبير عنه فى مؤلفات ادموند بيرك . على أنه لم يتأكد بصورة واضحة بالقدر الكافى هل كان مذهب المنافسة والسوق الحرة الذى نشره آدم سميث فى سائر الانحاء ، وجعل منه مذهبا اقتصاديا يحل محل الـ Mercantalism الباكورة مجرد تعبير اقتصادى عن هذه النظرة وحسب ؟ . واذا كانت الطبقة المتوسطة قد قامت الآن بتأكيد المخلص للحرية السياسية والاقتصادية ، فان فكرة الحرية الدينية ( الأقدم عهدا ) قد عاودت الظهور بالفعل ، وبخاصة بين أبناء الطبقات الدنيا ، واتخذت اسم « الميتودية (\*) » ومع هذا فعندما اندلعت الثورة

---

The Rape of the Lock	فى (★)
The Mock Epie	(★)
Methodism	(★)

الفرسية ، وبوغت الطبقة الانجليزية المتوسطة التي أصبحت مهيمنة صراحة الآن ، بالخطر الأجنبي ، فأنها قامت برد فعل لا شعورى ضد الاخطار الوطنية المتصاعدة أيضا . وأحتضنت الطبقة المتوسطة « الميتودية » ونحت الاسم العريض « للانجيليكية » حولت الميتودية من رغبة جماهيرية تلقائية للنهوض الذاتى الى حركة تطهيرية مقدسة قائمة على التضحية والعمل الشاق . وجاء تحول النزعة السابقة للرومانىكية الى رومانىكية ناضجة بمعنى الكلمة ، ينتمى اليها وردزورث وشيللى ، نتيجة لردود الفعل هذه فى المجالات الأكثر دنيوية . وتحولت الرومانىكية التى كانت فيما مضى خليطا من النزعات المناهضة للكلاسيكية الى حركة تنشُد استقرار المجتمع الانجليزى تبعا لخطوط مرسومة بالفعل .

ومرة أخرى لابد من أن نلاحظ أنه على الرغم من تأثير الأدب الانجليزى السابق للرومانىكية بما كان يدور فى العالم الخارجى ، الا أنه قد نفر دائما من التعابير المتطرفة التى ظهرت فى أوربا . فلا وجود منذ القصائد الفنائية لروبين هود لأى أدب انجليزى يعطف على اللصوص والمنبوذين ، ولم يعطف أدب المخاطر الذى يرجع الى عهد بعيد على الأفاقيين كما حدث فى الأدب الأوربى . ولكنه ذكر فى روايات بنبان وديفو على سبيل المثال أن مصير هذا النوع هو الهلاك ، وأن السعادة لا تتحقق الا بالتوافق مع القواعد الاجتماعية واتباع الشرف فى الحصول على المال . وإذا كانت قصص نيوجيت قد تحدثت عن مغامرات لص انجليزى ، فان الرومانس القوطى فى قصص المستر رادكليف قد قدمت ابن عمه الأوربى ، فى صورة خطر أجنبى داهم ، يعتمد على مؤامرة الكنيسة الكاثوليكية والنبلاء الايطاليين . لم يكن أبعد الادباء تطرفا بين الرومانىكيين الانجليز الأوائل انجليزيا على الإطلاق ، بل كان اسكتلنديا . فلقد أظهر بيرنز تعاطفا شبطانيا جسورا حارا على الافاق الذى كان على وشك الشنق وعلى المحرومين وعلى أولئك الذين لا يشعرون بالتوافق مع المجتمع . وتبلور فى شعارات مذهبه – كقوله بأن الانسان للجميع والناس جميعا أخوه والفقر لبس بجريمة – رد فعل الاسكتلنديين نتيجة لازدياد ابتعاد أدنبرة عن الاهمية فى السياسة والتجارة بعد الوحدة سنة ١٧٠٧ . وأقرب نظير له فى انجلترا مسيحي من اتباع مذهب وحدة الوجود يدعى بليك ، ظلت أشعاره الدائمة للاخاء والمساواة بلا طابع حتى جاء العصر الفيكتورى . لا جدال انه قد حدث

في العهد السابق للرومانتيكين تغير في اتجاه الأدب . اذ أصبح الرجل المغمور موضع انتباه ، غير انه باستثناء ما حدث في حالة واحدة لم ير طومسون وجود ما يدعو للشعور بالشفقة على الفلاح ، كما انه لم يرفع من شأنه برسمه في صورة بطولية ، وقنع بالتزام التحفظ عند وصف حالة القناعة في حياة الريف . ولا وجود أيضا لأي شعور بمرارة الثورة في « الفصول » أو Snowbound « لوينتر » . وعندما تركز العطف على عامة الناس كما حدث في « مريثة جراي » اتجه الشاعر لدهشنا ، وكأنه يقرأ الفيب الى التنبوء المؤسف بأن مصير حقوق المساكين وأمالهم هو خيبة الأمل . وعلى هذا يتضح أن الشعر الانجليزي السابق للرومانتيكية يتميز بالكتابة لما فيه من تحذير من التغير الذي يوشك على الحدوث في عالم محفوف بمخاطر غير متوقعة .

وربما أثار الدهشة أن تكون النظرة المتفائلة الى حد بعيد من ظواهر أدب ما بعد الثورة الفرنسية . فعندما ازداد رعب الانجليز بالفعل ، جنح أدبهم الى محاولة التلطيف من هذا الخوف ، فاتجه الى تجاهل الموضوعات الأكثر تميزا بالاهتمام بالسوداويات وابتعد بعينيه عن تعاسة الفقراء ، وتخلّى عن وعبه المتزايد بفوارق الطبقات واكتشف وجود تحسن عام متوقع للجميع ، واتبع نظرية مؤمنة بالتقدم العالمي ، ابتدأت - كما يمكن القول - بارازموس داروين ، وتصادت في عصرنا وعصر ما بعد الثورة الفرنسية في نشر جودوين وشعر شبلي الباكر . ولكن التقدم رغم عالميته بدا قريب الشبه بالثورة ، واختفى الكلام عنه من الوجود بعد اشتهاار جودوين ، وأن كان قد عاود الظهور مرة أخرى في مجازات العصر الفيكتوري الاقل إثارة . وأثبت تأمل الطبيعة أنه أقل احداً للدوار . وبعد أن عجز شبلي عن تحقيق السكينة المطلوبة ، استطاع القنوع - على حد قول أرنولد - بالجري وراء قوس قزح . وكرهت الطبقة الصناعية ، التي كانت ترتجف بمجرد ذكر اسم الثورة الفرنسية ، كل ما يمت بصلة الى التقدم الذي كانت الآثوم تحقّقه ، ولم يرغبوا أكثر من أن يتركوا في هدوء لتشغيل هذه الآلات .

كانت الحالة اذن في انجلترا مختلفة عن فرنسا . وشعب الاختلاف بين الأدبيين من هذه الحقيقة . انه الاختلاف بين أدب الطبيعة والأدب الذي يمجّد الحرب والاختاء والمساواة . لم تكن الثورة السياسية التي اجتاحت الملكية الفرنسية بنظامها الاقطاعي سوى نتيجة متأخرة لنفس

الضغط الذى انتزع فى إنجلترا ميثاق الحقوق من الملك قبل ذلك بقرن ، ولكن التوقيت دل على اختلافات عديدة فى هذا المقام . ففى فرنسا التى كانت تسعى للحاق بإنجلترا التى توطدت فيها الصناعة ، لم يكن التغير أكثر فجأة فحسب ، ولكنه لم يستطع أن يتحقق بغير عون فعال من الطبقات الدنيا ، وبغير حسابانهم عن وعى ما سيعود من هذه المشاركة من نفع . ومن هنا تطلبت الحاجة شعارا أكثر سمولا من حرية العباداة فى الحروب الأهلية الإنجليزية . ورمز شعار « الحرية والائخاء والمساواة » الى حقيقة شعور البروليتاريا بالتساوى مع البورجوازية ، واشتراكها معها على قدم المساواة ، فى تحديد شكل البرلمان وتحقيق الرخاء القومى . وعندما قبلت البورجوازية هذا الشعار فى معركتها ، فانها كشفت عن حاجتها الى العون الاختيارى لحشود الشعب . وقبل ذلك بقرن ، استعانت طبقة التجار الانجليز بتحقيق حل وسط مع اعدائها الاقطاعيين حول المسائل غير الجوهرية . أما الطبقة البورجوازية الفرنسية الجائعة ، فقد اضطرت الى التنازل لحليفها البروليتاريا فى أمهات المسائل . واذا كان الارهاب قد عكس اتجاه الثورة ودفعها الى تجاوز حاجات البورجوازية ، وحول السلطان حتى الى الطبقات الأفقر ، فان رد الفعل لها ، ثبت اقدام المستغلين بالتجارة . لم يكن نهوض نابليون دليلا على مغالاة البورجوازية فى اتجاه الطفيان بقدر ما كان اتجاها يؤيد فكرة تشتيت طاقة كتل الشعب حتى ولو على حساب التقدم الاقتصادى . وتشابه هذه المرحلة - وانما على نحو مختلف - مع ما حدث من تراجع فى إنجلترا فى عصر « رجعة الملكية » عندما استغفل الانجليز الارستقراطية وتركوا لها النفوذ فى ميدان الفكر ، ولكنهم لم يتركوا لها أكثر من السلطان الفعلى الصورى . واتجه الفرنسيون بعد ذلك الى تلهية جموع الشعب ، كما اتجهت جموع الشعب الى خداع نفسها اعتمادا على المجد الذى حققه نابليون . ولم يقتصر « الأومباشى » البسط الذى أصبح امبراطورا ، فى حروبه ، على قتل العدد الضرورى من أولئك الذين صرخوا منادين بالائخاء والمساواة ، ولكنه اتجه لتحديد معنى جديد للشعار الثلاثى كله .

اذ أصبح ما تعنيه كلمتا الاخاء والمساواة الآن هو التآزر فى الخضوع لحرية الرجل العظيم الذى كان صغيرا يوما ما . والحرية الوحييدة التى يستطيع الجندى المطالبة بها هى حرية اطاعة أوامره واظهار بطولة فى هذا الشأن . ولكن شعارات نابليون قد أخفقت مع اخفاقه فى الناحية العملية . وتشتت الشعار الثلاثى الى شذرات براقعة لا حد لها

من النزعات الفردية ، كما قال برونيتير . وبتأثير المثل الذى ضربه نابليون ، ظهرت أشكال متطرفة من الأنانيات المتنافسة العدوانية ، ( التى ابتلعت فيما أظهرته من حب للحياة ، ان لم يكن فى روايات جورج صائد ) الاحتفاء القديم بالآباء والمساواة . على أن أى واقعة تاريخية لا يمكن محوها محو نهائيا على الإطلاق ، ما دام الالتزام الاجتماعى الذى أحدثها قائما . واستمرت الابنية تحمل أسماء عهد الثورة ، التى توافرت لها الجاذبية يوما ما . فلم يكن من الميسور اغفال حاجات البروليتاريا اغفالا كلياً ، وظل شعار التعاون يشهد على نطاق واسع ، بين الفرنسيين ، أكثر مما يشهد فى أى بلد آخر على وجود تنافس بين الطبقات .

ومن ناحية أخرى ، كان الهدف اللاشعورى للرومانتيكية الانجليزية هو ألا يشيع هذا الشعور المفسد بين الانجليز . لم تكن هناك حاجة لهذا الشعار فى العهد الباكر عندما وطدت الطبقة المتوسطة أقدامها بغير أية حاجة ظاهرة للتعاون الصريح مع الطبقات الدنيا ، التى استمرت فى طاعة من يفضلونها دون أى تردد . ومن هنا لم تجد الطبقة المسيطرة سبباً يدعوها الى استيراد ما يفكر مزاجها من الخارج ، وظلت راضية بالأحكام التى أصدرها برك ( على الثورة الفرنسية ) . هذا يفسر لماذا انقلب الرومانتيكيون من الآمال الحافلة التى عقدها على الثورة الفرنسية الى كل ما هو متوقع من أنواع المذاهب المتناقضة ، التى تضمن بقاء نزعتهم الفردية ، وتعزز شخصيتهم بالتبعية . ومع ما بين وردزورث وسوثنى وشيللى وكولريدج فى أواخر عهودهم من اختلاف ، الا أنهم قد تشابهوا جميعاً فى سكوتهم عن الكلام عن الآباء والمساواة ، وفيما اظهروه من بلاغة فى تضخيم معنى الحرية وتحويلها الى فكرة غير عملية غامضة ، لا ضرر منها على الإطلاق . ولم يع المأزق غير بايرون فقط ، فقد ظل يعذبه فى « جزيرة اليونان » حيث لاقى لوما اخلاقيا من بنى وطنه . واستبعدت الكلمة نهائيا عند وردزورث ، وكان أكثر الجميع اخلاصاً . فالقرويون مثل الرهبان ، لا يشعرون بالاضطراب فى حدود أرضهم ، أو هكذا قال ، ويضربون مثلاً طيباً لأهل المدينة المتعاضين .

فى نفس الوقت ، يستحسن الا نرسم صورة أبناء الطبقة المتوسطة فى العصر بالوان شديدة التشابه مع ألوان الأفاقين فى « ميلودرامات » القرن التاسع عشر ، فهم من أرباب الاجتهاد والاعتقاد

باخلاص فى شدة اتصال سعادة بلدهم بسعادتهم . ويعدون ضحايا  
لنقائضهم ، ويشعرون - كما أراد كارلايل - بأنهم يحمون ظهر الجنس  
البشرى عن بكرة أبيه ، وأن ما جمعوا من ثروات كان عن استحقاق  
متناسب مع جهدهم . واشتركوا فى الاعتقاد البهيج بالتقدم . وإذا  
كانوا قد خلطوا بين تقدمهم وبين تقدم الجنس البشرى ، فانما يرجع  
هذا الى ادعائهم الراسخ ، الذى تشابهوا فيه مع الارستقراطيين كافة  
بوجود حد ثابت للمطالب المنروعة لكتل البتر . فالتنافس يصح  
بالنسبة للفرد لا للطبقة ، اللهم الا اذا جعل وقفا على الطبقة المتوسطة  
وحدها . وبدت كل مقاومة للطبقة العاملة لأصحاب العمل فى نظرهم  
رجعية خاطئة . وعلى هذا يتضح اخلاص الشعراء المختلفة للحركة  
الرومانتيكية سواء فى فرنسا أو فى إنجلترا ، رغم اختلافها البعيد  
وضلالها من الناحية العملية . ولما كانت قد ذاعت وسط صفوف  
البورجوازية ، فقد نظر اليها كمعانى كلية ، وان كانت هذه الشعراء  
قد أحدثت أثرا أيضا فى صفوف الطبقة العاملة فى كلا البلدين ، رغم اتباع  
هذا الأثر صورة اتجاهين متعارضين . فلقد سمحت النظرة الانجليزية  
للحرية التى كانت تعنى الحياة الوادعة فى ظل شجرة البلوط للنقائض  
بان تزداد اضطرابا الى درجة تدعو لليأس ، بعد انهزام « الميثاقية »  
نتيجة لازدياد ضغوط العصر الفيكتورى . أما الشعراء الثلاثى الفرنسى  
الأكثر رحابة ، فانه قد استقر فى مخيلة الطبقة العاملة الفرنسية الى  
حد انه عندما وصفه المثقفون فيما بعد بالخداع هبت الطبقة الدنيا  
لاثبات صحته بحماس ملحوظ . ويتمثل فى « كلبية » فلوبر وانحراف  
بودلير ، أو بوجه عام فى الاتجاه التشاؤمى الذى ساد أفضل مؤلفات  
الأدب الفرنسى بمرور السنين فى القرن التاسع عشر ، تخطى البورجوازية  
عن شعارها القديم ، بينما تبين الخاتمة المتفائلة لرواية « جيرينال »  
لاميل زولا اعتراف أحد أصدقاء الطبقة العاملة بصدق نفس الشعار ،  
وكانت الطبقة التى ابتدعته فى طريقها الى نبذه باعتباره خاطئا . وفى  
إنجلترا حيث كان هناك تنيسون الذى وأصل التقليد الانجليزى فى  
الحرية عن طريق الايمان بالطبيعة ، والسعى الرومانتيكى وراء المعانى  
الكلية التى تتسامى على حدود الطبقة ، لم يستطع غير التعثر فى  
مجردات كتلك التى ظهرت فى ايمانه الواهن بالآمال العريضة وبوحدة  
الوجود العليا . وفقد الشعور صورته الفطنة والمعانى الدسمة التى  
استطاع الاهتداء اليها يوما ما شكسبير ، بل ووردزورث ، بطريقته  
الخاصة .

بطبيعة الحال ، لم يسمح حيز الكتابة في مثل هذه العجالة بفحص امثلة طريفة متنوعة ممثلة لهذه الأفكار عند مختلف الكتاب ، كما اننى لم استطع الربط بين هذه المؤثرات الاجتماعية وبين التغيرات الملحوظة في حرفية الكتابة . غير انه من الواجب الاضافة كتعميم جمالى ضرورى اهنديت اليه عن طريق الاستنباط بانه قد ندر انعكاس هذه المؤثرات الاجتماعية انعكاسا مباشرا فى الأدب . فما يعكسه الفن مباشرة هو التكوين السيكلوجى للناس ، كما يتكئف فى الحياة اليومية . ولا تنعكس فيه المؤثرات الاقتصادية الا لكونها قد أحدثت تغيرا فى الأساليب من الناحية النظرية والممارسة العملية . فالفن يرتبط بالنتائج تاركا العلل بدرجة كبيرة للاستدلال ، ومن ثم فاذا انعكست العلل الاقتصادية على الأدب ، فانها تتبين فى صورة تغير واضح يكشف عن الفارق الذى وجد دائما بين دوافع أعمال الناس ووعيهم بهذه الدوافع . والأدب الرومانتيكى مثير للأهمية بوجه خاص ، لأن العداوات بين الطبقتين الوسطى والدنيا ، التى لا يمكن مواجهتها باخلاص قد أدت الى ظهور مثل هذه الانحرافات المدهشة فى التعبير الأدبى عن هذه العلل الأساسية كما بدا فى تحليلنا . على اننى لا أعرف سبلا أخرى للتعريف خلاف هذه العلل الاجتماعية التى ذكرتها يستطاع الاعتماد عليها فى وضع تعريف متوافق للأدب الرومانتيكى .

## ريشارد فوجل

### الشعراء الرومانتيكيون والنقاد الميتافيزيقيون

تعرضت شهرة كل الشعراء الرومانتيكيين الانجليز - وبخاصة شيللى - للهجوم الشديد من صفوة من النقاد المحدثين ذوى التأثير ، أو « النقاد الجدد » ، كما وصفهم جون كراورانسوم . وهم على جانب عظيم من شدة البأس ، بحيث يتعدى تجاهلهم ، ويستحقون التقدير لجديتهم ، وتقديرهم الذى لا شك فيه لموقف الشعر . وعنادى أنهم قد نجحوا فى تحطيم شيللى ، حتى فى نظر الاذكياء من القراء ، ومن ثم فيظهر أن الوقت قد حان لتفنيد مفصل لاتهاماتهم حتى لا يعتقد أحد انه قد حدث تقصير فى الدفاع عن هذه القضية . ولما كان هجومهم قد تركز بصفة خاصة على التخيلة (\*) الرومانتيكية ، وعند شيللى على الأخص ، لذا سأخصص هذا المقال لبحث هذه الناحية بالذات من وجه الخلاف . ومع هذا فيلزم لتحقيق ذلك أولاً تقديم عرض خاص لطبيعة التخيلة وما صادفته من تقدم عند « النقاد الجدد » ، حتى يتيسر توضيح المشكلة موضع الخلاف . ولتحقيق هذه الغاية ، سيمركز الكلام على ت.س. اليوت وجون كرورانسوم والين تيت و ف.ر. ليفيس وكليث بروكس ، مع التعرض لريشاردز بصورة غير مباشرة بوصفه قد وضع أسس هذه النظرية .

ص ٢١١ - ٢٥٠ من مجلة ELH XII ( ١٩٤٥ ) .

imagery

(★)



سبق أن مهد هولم لاتجاه « النقد الجدد » نحو الرومانتيكيين ، ونحو شيللي في مقاله الذي ظهر في شكل خواطر ، وان اتصف بشدة أهميته ( الرومانتيكية والكلاسيكية ) - أنظر فيما سبق ( ٥٩ - ٧٥ ) . وفيه صوب قدائفه ضد الشعراء الانجليز في مستهل القرن التاسع عشر .



في هذا الببان عدة نقاط ذات أهمية خاصة . فأولا ينبغي ان يلاحظ ما في اتجاه هولم نحو الرومانتيكية من ازدراء كاسح ، فلقد وضع تعريفا بالغ الضيق والصرامة ، اتجه فيه الى التجريح والانهام على حساب امانة البحث . وعلى الرغم من أنه نبه القارئ في البداية الى أنه يستعمل مصطلحي « رومانتيكية » وكلاسيكية بمعنى محدد وخاص ، الا أنه قد سمح للمصطلحين خلال مقاله باتخاذ صورة المعنى العام . واعترف هولم بوجود أشياء في شعر الرومانتيكيين الى جانب الخصائص التي استنكرها ، وان كان الأثر العام للملاحظات قد جاء قاضيا على الرجال أنفسهم ، بطريقة مضمرة .

ويشير الاهتمام أيضا قوله أن أهم مبرر للشعر دقة تحديده للأشياء والتجارب . ويسر له ذلك قدرته على التحدث بلغة مرئية مشخصة تكاد تعادل حدوس الأشياء والتجارب ذاتها . هنا جرثومة نظرية للشعر كمعرفة ، لا يلزم للاعتراض عليها في الصورة التي صاغها فيها هولم اتباع المثالية الى حد المغالاة . ففي المقام الأول افترض هولم أن كل الصور الحسية مرئية ، وهذا زعم واضح الزيف . وفي المقام الثاني وأهم من ذلك ان مثل هذه النظرة تجرد الشعر من أهميته وشخصيته . فلو كان الشعر بدلا للوعي ذاته ، يمكننا الاعتماد عليه في حدس الأشياء والتجارب ، فهل هناك ما بغري حينئذ لقراءته ؟ . انه في هذه الحالة لن يستطيع أن يفعل الا في صورة هزيلة ما نفعله نحن انفسنا في صورة اسمى . ومحال ان تعادل كلمة من الكلمات الشيء نفسه .

وما يترتب على نظرية في التخيلية كهذه هو القول بأن الشعر ينبغي أن يشغل نفسه بالأشياء ، وأن أهمية طبيعة هذه الأشياء من حيث الكيف بلا قيمة على الإطلاق . ومن الناحية العملية ، بتحتم ان تتضاءل قيمة هذه الأشياء حتى لا تتسبب في احداث أكثر من قدر ضئيل من الصعوبة للدراك . وتنبأ هولم بأن الشعر الحديث

سوف يتصف ببشاشته وصلابته وإبنعاده عن السذاجة حتى يساير  
الخاصة المتناهية لموضوعاته .

يلاحظ أن نفور هولم من الرومانتيكية يرجع من ناحية الى اتجاهها  
الوحدوى الذى بدا له . وسوف يتصف الكلاسيكى مستقبلا بنزعتهم  
الثنائية ، لأنه لا يسعى لفرض أى وحدة مصطنعة على العالم الطبيعى .  
وصرح هولم فى مجموعة الأقوال المأثورة المتناثرة اللامعة التى سماها  
« رماد » بعدم وجود نسق شامل للكون . فكل شئ فى تفرير ،  
« ولا وجود لوحدة للعالم الا فى الوعى وحده » . وقسم العالم فى جميع  
المواضع الأخرى الى قسمين : « رماد » و « قسم مبنى » . فاذا  
نظر الى هذا الكلام الى جانب ما قاله صراحة عن « التخيلة »  
سيستخلص منه - كما اعتقد - الانحياز فنيا الى جانب الصورة  
المنزلة مع عدم الاكتراث نسبيا بوحدة الكل ، تمشيا مع نظريته  
العامة .

عبر هولم لأول مرة باللغة الانجليزية عن مجموعة من المعتقدات  
الخاصة بالرومانتيكية والشعر والتخيلة ، احتلت مكانة أساسية فى  
منجزات خلفائه . وعاودت افكاره الظهور فى درجات متفاوتة فى كتاباتهم  
جميعا . فنحن نصادف فى صورة واضحة فى مقالات ت.س. اليوت  
اتجاه هولم نحو الرومانتيكيين على سبيل المثال ، وتفضيله اتصاف  
التخيلة بالتحديد والطابع المشخص ، واشتغاله ظهور عصر من الشعر  
الكلاسيكى الصلب البعيد عن الرقة .

فاتجاه هولم مستنسخ بأمانة فى حكم اليوت على الرومانتيكية ،  
وما فيه من اسراف فى الفطرسه .

« ..... الطريقة الوحيدة للبرء من الرومانتيكية هى تحليلها ،  
والشئ الدائم الطيب فى الرومانتيكية هو حب الاستطلاع ..... انه حب  
الاستطلاع الذى يكشف أن الحياة اذا حلت وتم النفاذ فيها بعمق  
ستبدو طريقة غريبة على الدوام . تمثل الرومانتيكية اختصار الطريق  
الى عالم الغرابة ، مع الاستغناء عن الواقع ، وتدفع انصارها الى اللف  
حول انفسهم فحسب .... ربما كان هناك قدر كبير يمكن أن يقال  
عن الرومانتيكية فى الحياة ، وان كان لا محل له فى الأدب » (١) .

يتصف تعريف اليوت بنفس الضيق والتظاهر بالحكمة والألمية ونفس المغالاة في الثقة بالنفس والاسراف في الشعور بالاعتداد الذي نصادفه عند هولم . نعم لقد تميزت اللهجة بفرط وثوقها من نفسها وعصبيتها ، وأحكام تعبيرها ، مما قد يدفع الى تقدير هذا القول بأكثر مما يستحق . والواقع أن تعريفه لا يعتمد على أساس ، ولا يشير الى أى شيء . فما هى الرومانتيكية كما بدت لاليوت ، واين هى ، وما هى الحدود التى امتدت اليها ؟

ويتجلى ميل اليوت الى جعل التخييلة تتصف بصلابتها ودقتها وطابعها المشخص في مذهبه عن « التضاييف الموضوعى (\*) » ، وفي مقارنته التى عقدها بين قصيدة : « أنشودة الحورية الى هيلاس » لموريس ، « وقصيدة الحورية والفون » لمارفيل : عند قوله « يعتمد تأثير قصيدة موريس الساحرة على ضباب مشاعرها وغموض موضوعها . اما تأثير قصيدة مارفيل فتعتمد على دقتها وصلابتها واشراقها . . . . من أعجب نتائج مقارنة قصيدة موريس بقصيدة مارفيل أن الاولى رغم انها تبدو أكثر جدية الا انها الأهون شأنا ، كما يتضح » (٢) .

ويقتررب من مطالبة هولم بشعر يتصف « ببشاشته وصلابته وابتعاده عن السذاجة » دفاع اليوت عن الدعابة . فبغيرها سيتم فى ظنه الشعر بنقصه . فهى تتضمن - فيما يحتمل - عنصرا يمكن التعرف اليه ، يظهر فى صورة مضمرة فى الأنواع الأخرى من التجربة الممكنة ، ونصادفه بوضوح عند أعظم الشعراء من امثال مارفيل . فالدعابة أساس « التوازن الداخلى » ، ولا تصادف عند شعراء ما بعد القرن السابع عشر ، ولا وجود لها بوجه خاص عند عظماء الرومانتيكيين .

ومع هذا ، فيعد أعظم انجاز لاليوت فى « النقد الحديث » وعبر عنه مصطلحه « الحساسية الموحدة » ابتعادا كاملا عن معتقدات هولم . فلقد جاء اليوت فى مقاله الهام عن الشعراء الميتافيزيقيين بنظرة الى تاريخ الأدب وبمعيار للشعر امتدا فيما بعد واتخذا شكل المذهب عند آخرين . فالشعراء الميتافيزيقيون فى القرن السابع عشر

Objective Correlative

(\*)

Homage to John Dryden

• ( ١٩٢٧ )

(٢) ص ١٦

الى جانب كثير من الدراميين في أواخر العهد الإليزابثي واليعقوبي يتصفون بوحدة في الحساسية ، أى « بجهاز من الحساسية القادرة على التهام أى نوع من التجربة » وفقدت هذه الوحدة بتأثير انهن من أقوى الشعراء : ميلتون ودرايدن . ويصح القول بأن الشعراء الميتافيزيقيين هم الذين اتبعوا التيار المباشر للشعر الانجليزي ، بخلاف من جاءوا فيما بعد . وبالقياص بمعيار الحساسية هذا ، يتبين وجود نقص في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . اذ انفصل الفكر والشعور . « ونار الشعراء ضد القياص المنطقي والوصف فكانت أفكارهم تظهر في شكل النوبات المفتقرة الى الاتزان » . ومع هذا « فان الفكرة - عند شاعر مثل دون - .... تجربة ، فقد كان لها تأثير غير من حساسيته » .

وعندما بلغ اليوت هذه النقطة اقترح تعريفا للسيكولوجية المناسبة للشاعر وأيناه منعكسا المرة تلو الأخرى عند النقاد المتأخرين :

« عندما يكون عقل الشاعر مهيبا بطريقة صحيحة لعمله ، فانه يداوم على دمج التجارب المتفرقة ، بخلاف الرجل الدارج الذى تتصف تجربته بفوضويتها ، وعدم انتظامها ، وتفتتها . فاذا وقع هذا الأخير في الحب أو قرأ اسبينوزا ، بدت له هاتان التجربتان منفصلتين كل الانفصال الواحدة عن الأخرى ، أو عن صوت الالة الكاتبة أو رائحة الطعام . اما في نظر الشاعر فتمتزج هذه التجارب دائما في وحدات جديدة » .

وترتبط برباط وثيق بهذا القول ملاحظته الاربعة عن استنكار جونسون للشعراء الميتافيزيقيين « لقيامهم بالربط بعنف بين ابعاد الأفكار تجانسا » .

**يقول اليوت :** « ترجع قوة هذا الاتهام الى اخفاق وسائل الربط . اذ أنه كثيرا ما تجيء هذه الافكار متلاحقة ، ولكنها غير ملتئمة في وحدة . . على أن الشعر يحتوى على قدر كبير من المادة غير المتجانسة التى ترغب على الوحدة » .

وتقترب من هذه الملاحظة التى تركزت على عدم التجانس ، ملاحظته عن الطابع المتوقع لشعر المستقبل . ويرى اليوت أن هذا الشعر سوفه يتسم بصعوبته وتعقيده .

« تحتوي حضارتنا على قدر كبير من التنوع والتعقيد ، وعندما تتفاعل مع هذا التنوع وهذا التعقد أية حساسية مرهفة ، فلا بد أن تزداد قدرتها على الاحاطة والتلميح واللامباشرة حتى يتسنى ارغام اللغة على التوافق مع معانيه ، وقد تدعو الضرورة الى احداث تغيير في معنى اللغة » .

ينبغي أن يفترض على ضوء هذه الاستشهادات احتمال انصاف التخيلات الشاعرية الجيدة باللاتجانس في مادتها ، وبشمولها وصعوبتها ، ولكنها تتوحد بفضل قدرة عقل الشاعر على التجميع والدمج .

وقدم المستر اليوت لاثبات رايه مجموعة من التعميمات البارعة ، وان كانت غير مترابطة ، عشوائية ، غير مرتكنة الى أية نظرية منهجية ، ولا تعتمد على أى دليل حقيقى . وفكرة « الحساسية الموحدة » جذابة ، ولكنها بدت خرافية من كل ناحية ، أو في صورتها التى عرضت فيها على أقل تقدير . فمن ناحية ، كيف يستطيع التفرقة بين « الحساسية الموحدة » للشاعر ، وبين ما نستطيعه جميعا من احداث للوحدة اعتمادا على الوعى وحسب ؟ على حد قول هولم . وما هى الصورة التى تظهر فيها هذه الوحدة في التخيلات الشاعرية ؟ قال اليوت : « عند تشابمان بوجه خاص ، يتمتع الفكر بالقدرة على الاحاطة الحسية المباشرة ، أو باعادة خلق الفكرة بالقدرة على الاحاطة الحسبة المباشرة ، أو باعادة خلق الفكرة في الشعور ، وهو نفس ما نصادفه عند دون » . هذا الكلام لا يستند الى مبرر - فيما يبدو - الا اذا اضيف اليه ايضاح آخر ، لم يقدمه اليوت . فكيف يستطيع تحويل الفكر الى حساسية ، أو كيف يعاد خلق الفكرة في الشعور ؟ ثمة تعجل فيما يقال عن عملية التوحيد هنا ، فلم يراع فيه عنصر التماثل الذى سيساعد على احداث هذه الوحدة بين المكونات . ولا تساعد الفقرة المقتبسة من شابمان على تفسير هذا الحكم :

**في هذا الشيء الواحد ، قد انطوت كل السبل**

**لتهذيب الصادات والرجولة .**

**فعن طريقه ، يوحد الانسان نفسه بالعالم**

**باهتزازاته ، ويجعل كل الأشياء**

تناسب مع هذا الكل ، وتسايـره في اكتماله  
بغير انتزاع لشذرة وجوده الشقى من هذا الكل  
ودون تورط في مضايق أو رجعى الى لا شيء  
راغبا أن يكون العالم بأسره خاضعا مثله  
لمثل هذا الخلق  
ولكنه يراه ضرورة كبرى •

عبرت أبيات تشابمان بصورة قوية عن فكرة مجردة . أما القول بأنها حسية ، فيعنى الاقتداء بالشاعر الذى حدثنا عنه اليوت ، والذى يرغم اللغة على اتباع معانيه ، بعد تغير مفهوماتها . فالتخيلة في هذه الأبيات بعيدة كل البعد عن أن تبدو ذات غاية موحدة . انها تدور في مجال قصير ، وسمح تشابمان لتشبيهاته بالاختفاء بعد أن حققت غايته ، دون أن يزج نفسه بتصميم الكل . « بغير انتزاع لشذرة وجوده الشقى من هذا الكل ، ودون تورط في مضايق أو رجعى الى لا شيء » . ان هذا التجميع المحزن لعناصر مجردة ومشخصة يلقى استحسانا من محب الشخصية ، ومخترع « التضاف الموضوعى » - يعنى اليوت . أما عامل التوحيد الأوحـد فهو كما يحتمل عامل التصور المؤلف . ويستطيع المرء تتبع المعنى ، وان كان ما ساعد على هذا ليس بالتخيلة .

قدم دفاع المستر اليوت عن الشعراء الميتافيزيقيين خدمة جليلة لقراء الشعر ، لأنه ساعد على إعادة تحبيب نقر ممن اغفلوا طويلا بلا حق . ولسوء الحظ ، فانه عندما فعل ذلك قد عرض مذهبا جماليا كاملا ونظرة في تاريخ الأدب ، تضمنت في طياتها ، آراء لو فسرت تفسيراً حرفياً ستبدو محصورة متعصبة لدرجة خطيرة . واستبعد اليوت في صرامة نقده رحابة النظرة التى دافع عنها في الشعر . وبتقدم نظرية « النقد الحديث »، تجمدت تعابيره المشبهة ، التى لا تزيد عن أفكار أجهادية ، في شكل عقيدة مترممة .

تمت صياغة مذهب الشعر و « التخيلة » الذى عبرت عنه عند اليوت عبارات : « الحساسية الموحدة » أو « عدم تجانس المادة المرغمة على الوحدة بفعل عقل الشاعر » على نحو أحكم عند ريتشاردز .

وأعتمد على مذهبه أغلب « النقاد المحدثين » اعتمادا شديدا . قسم الأستاذ ريتشاردز الشعر الى « متوافق » و « متنافر » (\*) . وينظر هذا التصنيف على وجه التفريب « الحساسية الموحدة » والحساسية « المصدعة » عند اليوت . وفي الشعر « المتوافق » ثمة توازن بين الدوافع المتعارضة التى نتوهم انها أساس معظم استجابتنا الجمالية القيمة . والفارق بين الشعر « المتنافر » والشعر « المتوافق » كما يلى :

« يتألف شعر النوع الأول من طائفة من الدوافع التى تسير متوازية وتتبع نفس الاتجاه . وفى شعر النوع الثانى ، أوضح خاصة هى اللاتجانس غير العادى فى الدوافع التى يمكن التعرف اليها . على أن هذه الدوافع أكثر من لا متجانسة . فهى متعارضة ، وتبلغ فى هذا التعارض حدا بعدا بؤدى فى التجربة اللاشعورية اللاخيالية المعتادة الى قمع مجموعة أو أخرى من الدوافع ، فتبدو المجموعة الأخرى نتيجة لذلك أكثر حرية » (٣) .

وأعتمد ريتشاردز على هذا الاختلاف فى وضع نظريته عن « السخرية » . ففى نظره الشعر « المتنافر » شعر عاطفى غير مكتمل النظرة للحياة ، ومعرض للسخرية منه . أما الشعر « المتوافق » فمعصوم نتيجة لاتصافه هو بالذات بالسخرية :

« تعنى السخرية بهذا المعنى التوفيق بين الدوافع المتعارضة المتكاملة . لذا لا يعد الشعر المعرض للسخرية من اسمى نوع ، ويفسر هذا ايضا لماذا كانت السخرية دائما خاصة مميزة للشعر بالمعنى الحق » .

رفع ريتشاردز من قدر هذا المبدأ الخاص بالسخرية بعد تسميته باسم « التألف الجمالى » (\*) واعتبره ممثلا لدروة التجربة الجمالية ، بل وجعله مرادفا للجمال ذاته فى كتاب أسس الجمال . « والتألف الجمالى » بمثابة توازن وتألف للدوافع المختلفة ، بعد تحقيق توافق

---

Synthetic & Exclusive (★)

(٣) ص ٢٥٠ من كتاب Principles of Literary Criticism ( ١٩٢٤ ) .

(★) هذا هو اقرب المعانى العربية للكلمة الانجليزية التى ابتدعها ريتشاردز Synaesthesia

بين كل الملكات . » ويساعدنا هذا التوازن وهذا التآلف على تقدير العلاقات على نحو لن يكون متعذرا في الظروف المعتادة . ومن غير المستطاع اعتمادا على أى تجربة أخرى ادراك بيئتنا بكل ثراها وتعقدها « (٤) .

ووضع ريتشاردز بعد ذلك نظرة في الشعر والتخيلية الشعرية قريبة التماثل من خواطر اليوت الأقرب للشذرات المتناثرة ، ومحاولة من يتلمس طريقه . وعلى الرغم من أنه لم يعن أساسا باختبارها والاعتماد عليها في قياس قيمة شعراء معينين ، إلا أن أمثلته أخبرت بحيث تبدو محطمة ضمنل للرومانتيكية ، ولشيللى بوجه خاص ، وندعم نظرائه النظرة الى تاريخ الأدب التى عرضها اليوت .

ونظرية السخرية عند ريتشاردز مستمدة صراحة من نظرية كولريديج في الخيال . ففيها يوفق بين خصائص متعارضة أو متنافرة . وتترابط الحالات غير المألوفة في الانفعالات بنظام يفوق النظام المألوف ، كما يجمع بين الحكم وضبط النفس بحماس وشعور . ومع هذا فثمة اختلاف أساسى في الموضع الذى تركز عليه الاهتمام . فلعل ما أراده كولريديج هو التوفيق بين المتعارضات في تركيبة عضوية من الانفعال والنظام ، والحكم والشعور . أما عند ريتشاردز ، فقد استهين بعناصر التركيب واشتد التركيز على المادة المتنافرة المتعارضة . فالتعارض واللاتجانس ذاته هو ما يتركز عليه انتباهه . وإذا تجاوزنا عن الاشارات الغامضة « للتجربة الشعرية والخيالية » ، فان عملية التوازن والتآلف تترك لتحقيق نفسها بنفسها . وينطبع في ذهن القارئ الشعور بأن أهم شئ في التخيلية الشعرية ليس التركيب في وحدة ، بل التنافر واللاتجانس في المواد التى يراد تركيبها . أن اليوت - كما اعتقد - قد وضع أصبعه على النقطة الحيوية عندما عقب على نقد جونسون للشعراء الميتافيزيقيين بقوله : « أن الأفكار اللامتجانسة غالبا ما تترابط دون تحقيق وحدة بينها » .

فكرة « السخرية » أو « اللاتجانس » أو « الحساسية الموحدة » هى الاتجاه الأساسى للنقد الحديث ، وتدعو بكل وضوح الى التعقيد



ولا تجانس العناصر في التخيلة الشعرية . ولنظرية ريتشاردز في المرونة بلا حد ، وتنوع الكلمات وفقا لسياقها وموضعها تأثير مماثل . ويفضل ريتشاردز أيضا - مثل هولم واليوت - الشعر الاجتماعي الدمث ذا الروح السلسة . وترك هذا التفضيل أثره عند النقاد المتأخرين . ولا اعتقد أنني سأسىء الى مقصده عندما أقول ان سلاسة الروح عنده معيار من معايير الحكم ، وأنه قريب الى ما قصده اليوت « بالظرف » أو « خفة الروح » . فهو ونيق الارتباط بنظرية السخرية ، وفيها يجيء التوافق ، وتحقق السكنينة نتيجة لتوازن العناصر المعارضة . فهي تدل على شيء من ضبط النفس والميل الى التأنيق والنفور من ازعاج ما هو بعيد عن اليقظة مسرف في انفعاله . واعتقد الأستاذ ريتشاردز - مثل اليوت - أن هذه الخاصة غير موجودة عند الرومانتيكيين .

ويصادف المرء في انتقادات جون كرورانسوم والين نبت نفس النظرة العامة الى تاريخ الأدب التي تصادف عند اليوت ، ونفس الولع بالتعقيد والاتجانس في الخيال ، كما هو الحال عند اليوت وريتشاردز ، ونفس المطالبة بدمانة الروح وصلابتها (\*) ومع هذا فيصادف عندهما أيضا تعصبا للشكل ، لا مثيل له حتى عند اليوت ، ونزعة جمالية عنيدة شاملة . الشعر عندهم ذو كيان مطلق ، ولا يرتبط بأحوال العالم الا عن بعد ، « أساس نأندته الحققة لا نفعيته الكاملة » . انه « فن ادراك وتركيز تجربتنا على الحدود الخفية للشكل » . والواقعية الموضوعية للشعر كائنة في خصائصه الشكلية التي تعد لهذا السبب المهمة الأساسية التي يتركز عليها اهتمام الناقد . ومع هذا فالشعر يزودنا بالمعرفة الكاملة الوحيدة للعالم ، « أى تلك المعرفة الفريدة لشكل العالم التي لا يقدر عليها غير الانسان » .

والشعر الرومانتيكي عند رانسوم وتيت شعر ناقص ، لأنه يحاول العمل كاداة لتوصيل أفكار ، ولأنه يستعمل لغة مخاطبة الجموع بوصفها الوسيلة المؤنرة الوحيدة في التخاطب ، ولأنه « رقيق » يعتمد على التداعى ، وفيه موسيقى خفية ، ومشبع بالفهام . ويتميز أفضل شعر وأفضل تخيلة بالتعقيد والسخرية والروح الميتافيزيقية . وعلى

---

(\*) اعتمد تحليل فوجل هنا على كتاب جون كرو رانسوم :  
 The Worlds Body واختار أمثلة منه ، وعلى كتابي الين نبت :  
 Reason in Madness ( ١٩٣٦ ) و Reactionary Essays ( ١٩٤١ ) .

حد قول نيت « ينجح الشاعر في الاحاطة الكاملة بالتجربة عندما نواجهه  
افصى المتضمنات الكامنة فيها ، ويرتطم بمعارضات قوية » . وأعرب  
رانسوم عن رضائه عن الغموض المتعمد في قصيدة تيت « موت الصبية  
الصغار » (\*) ، لأن التعقيد في نظره قيمة مطلقة . فالقصيدة لا يتمدى  
كونها « مناورة يائسة في البحث عن قضية الوجود أو ما وراء  
الطبيعة » . وقال مخاطبا النقاد المحذنين في جملتهم : « ليس الشعر  
الذى يهمنى شعرا صادرا عن طفل . . . ولكنه من انشاء عقل ساقط ،  
لأن عقولنا أيضا ساقطة » . وبعبارة أخرى ، ينبغي أن يكون مثل  
هذا الشعر سائرا ، معبرا عن الضيق بالعالم ، وأن كان ينجه الى  
السخرية من هذا الشعور بالضيق « والرومانتيكية على نقض ذلك :  
« الشعر الذى أزدربه . . . هو الشعر الذى كتبه الرومانتيكيون بالمعنى  
المعروف للكلمة » . وما بدعوا الى استنكار الشعر الرومانتيكى أيضا هو  
اتصافه « بالأفلاطونية » . فهو رمزى ، يناقش الأشياء ، بعد الاعتقاد  
بأنه من المستطاع ترجمة كل نقطة الى أفكار .

إذا طبقنا نظرتى رانسوم وتيت بوجه خاص ، على مشكلة  
التخيلة الشعرية ، سنرى امكان توافقهما على وجه التقريب مع  
معتقدات هولم واليوت ، وبقدر أقل من معتقدات ريتشاردز . فلقد  
نقلا اتجاه المذكورين نحو الرومانتيكية ، ومذهب « الحساسية الموحدة »  
أو « السخرية » وما يترتب عنها من لاتجانس في مادة الشعر بلا أدنى  
تفكير تقريبا . وتقرب نظرتهم الى الشعر كمعرفة من شاعرية الأشياء  
عند هولم « والتضاييف الموضوعى » عند اليوت ، كما انها تتعرض لنفس  
الاعتراضات . وصرح رانسوم في معرض تعليقه على أرسطو - بطريقة  
مماثلة لهولم - بان الوصف الدقيق للأشياء يكفى بالنسبة للشعر - ،  
وغابته قدر لامتناه من ادراك « التميز » (\*) . واكتشف ما فى هذا الرأى  
من صعوبة ، ولكنه تناولها بطريقة غير وافية على الإطلاق . من هذا  
يتضح أن واقعية التقنية المستعملة هنا ليست فوتوغرافية ، بل  
سبكولوجية ، وتعتمد قيمة العملية الفنية على مقدار ما يبذله الفنان فى  
ناحية التقنية ، وأن كانت هذه التقنية تمثيا مع ما قاله رانسوم  
عنها حقيقة منعزلة لا تتصل بذات أو موضوع ، نعم لم يحدثنا  
رانسوم عن وعى الفنان الذى يعتمد عليه فى ادراك الشيء ، ولا على

Death of Little Boys (★)  
Particularity (★)

الوسيلة التي يتيسر بوساطتها للكلمات التعبير عن الخصائص الأساسية للأشياء . وتيت أكثر حذرا ، وأقل رغبة في التورط . . فهو لا يذهب الى أبعد من القول « بأن الشعر معرفة كاملة » ، أو معرفة بالأشياء في شمولها ، وفي هذا يختلف عن المعرفة المحصورة التي تقدمها لنا العلوم الوضعية . ولكنه لا يقدم سوى القليل وراء مثل هذا القول السالب بالضرورة .

يرجع النقص الأساسي في نقد رانسوم وتيت لتبليلى الى بروحه المطلقة . فلقد حاولا تحويل طائفة من النظرات وردود الفعل والخواطر المرتجلة الى أحكام نقدية مطلقة . ووقعا في أخطاء في تأملاتهما التي كثيرا ما تتميز بدقتها ، ولكنها دائما محصورة في قيمتها ، لأنها حقائق يمكن تطبيقها على أي حالات كانت . وقاما بوضع تصنيف آرائهما في مقولات تحولت فجأة الى أشياء ثابتة دائمة - فهما يتعجلان التعميم بصورة مذهلة . ووضعنا - مثلما فعل هولم - تعريفا للرومانتيكية على سبيل المثال ، قصدا به في البداية الانطباق على حالة واحدة ، ولكنهما انتهيا الى تطبيقه بلا تمييز على مجالات واسعة من الشعر ، وعلى نفر كبير من الشعراء ، ومن هنا ظهرا في أسوأ أحوالهما - على الرغم من تركيزهما الذي لم يسبق له مثيل على الدراسة الونيقة - عند تناول أي ظاهرة مفردة في قصيدة أي شاعر ما مختلف عنهما في النظرة والمزاج ، بينهما وبينه ما صنع الحداد ، وشاء سوء حظه أن يولد في العصر الخاطيء .

( خصص فوجل حيزا كبيرا للإشارة الى بعض مهاجمات « النقد الجديد » لشمر شيللى ، والرد عليها . وتحدث بوجه خاص عن مهاجمة تيت لقصيدة : When the Lamps is Shattered (\*) ، وعن هجوم ليفيس على قصيدة : Ode to the West (\*) ، وهجوم جون كرو رانسوم على Adonais وأثبت اعتماد هذه المهاجمات اعتمادا كاملا على التعنت ، وانها موجهة ضد شعراء يمتقنهم النقاد . فقد استعملت فيها وسائل لم تتبع إطلاقا ضد شعراء من أمثال دون أو هوبكنز أو ايليوت ممن يحظون باعجاب هؤلاء النقاد . ثم برهن فيما بعد

Reason & Madness  
Revaluation  
The World's Body

(★) ص ٩٧ من كتابه  
(☆) ص ٢٠٤ الى ٢٠٧ من كتاب  
(☆) في ص ١٣٧ - ١٣٨ من كتابه

اعتماد طرق التحليل التي استعملها مثل هؤلاء النقاد على الخلط بين الشعر و « التمثيل » ، وكان الكلمات مطلقة ، وتمكس العالم المرئي كمرآة . قصارى القول ، تميز النقاد الجدد في هجومهم على شيللى « بتهوس ساذج بقيمة الصورة » افترض فيه ان كل التخيلات عبارة عن رؤى ، وكل القراء من أصحاب الرؤى .

ذكر كلينث بروكس في أحد كتبه (\*) اتجاه مذهب النقد الحديث (\*) الى الرسوخ واتخاذ شكل النسق المكتمل ، وركز بروكس كل ثقله على اليوت وريتشاردز ورائسوم وتيت ، وصيغ معتقداتهم في التخييلة الشعرية والجماليات وتاريخ الأدب بصيغة عقلانية ، ورتبها في بناء متماسك واحد . ربما أمكنا أن نحس أن الفكرة الأصلية التي ارتكن إليها في ذلك هي فكرة « الدعابة » و « التعقد » النابعين من روح ميتافيزيقية . واتبع بروكس اليوت — وربما باسيللى ويللى — فارجع تدهور هذا التقليد الى هوبز والعقلانية العلمية في القرن السابع عشر ، وهلل لمولده من جديد عند المحدثين في القرن العشرين .

واعتقد بروكس أن الرومانتيكية غير كافية من الناحيتين النظرية والعملية . ولقد حاول الرومانتيكيون التحرر من قيود « الكلاسيكية الجديدة » في القرن الثامن عشر ، ولكنهم اخفقوا في الاستمرار بعيدا بالقدر الكافي في هذا التحرر ، وبدلا من أن يرفضوا رفضا كاملا اعتقاد القرن الثامن عشر في وجود جمال كامن ، أو تميز أنواع معينة من الموضوعات بالقيمة الشعرية ، قاموا بالاستعاضة عن الموضوعات بأخرى . وعندما انكروا أهمية العقل في الشعر ، وفضلوا العاطفة والتلقائية فانهم وقعوا في مغالطة امكان تجزئة مكونات الحساسية الشعرية . ومن جهة أخرى ، فان الشاعر المفكر الحديث يضع ثقته في قدرة الخيال على المزج والتألف في وحدة بين مواد متفرقة وغير متوافقة وغير جذابة في ظاهرها ، ولا يقع في خطأ التفرقة بين الوهم والخيال ، أو بين روح الدعابة والشعر السامى .

والتقى الأستاذ بروكس في مقال منفصل برانسوم وتيت في استنكار زيف قيام القصيدة بنقل الأفكار . فالقصيدة ذاتها « هي الأداة

#### Modern Poetry & the Tradition (★)

(★) كل استشهادات فوجل من بروكس منقولة من هذا الكتاب ما لم يذكر خلاف ذلك . انظر ص ١٣٣ - ١٤١ .

اللغوية التي تنقل المعنى في أوضح أحواله وأدقها » ، ومن ثم فمن الخطأ محاولة تجريد أفكارها حتى يمكن فهمها ويلجأ الشاعر الى الطريقة المأثورة عن النسر : اللامباترة « واستعمال الرمز بدلا من التجريد ، والايحاء بدلا من الافصاح الصريح ، والمجاز بدلا من القول المباشر » (٥) . وصرح بروكس في مقال جاء فيما بعد بان المفارقة هي اصل الشعر ذاته » (٦) .

لما كان بروكس قد طبق انتقاداته العنيفة ضد النظرية الرومانتيكية على شبلى بوجه خاص ، فمن المناسب أن نفيض في فحص هذه الانتقادات . نسب بروكس للرومانتيكيين القول بوجود موضوعات شعرية يكمن فيها الجمال ، وكان قد صادفه عند أديسون وربط بينه وبين الرومانتيكية اعتمادا على ملاحظة غامضة واحدة لوردزورث جاءت في قوله : « يعتمد الوهم على سرعته في فسخ الأفكار والتخييلات لثقتة بإمكان تعويض النقص في القيمة الفردية اعتمادا على زيادة عدد الأفكار والقدرة على تجميعها » . وربما بدا بعيدا عن الانصاف تحميل الرومانتيكيين وزر سذاجة مقالات أديسون الرائدة في (\*) الجماليات ، وبخاصة اذا راعينا اتجاه وردزورث الى تخصيص مقدمته الشهيرة لكتاب « حكايات غنائية » (\*) ( ١٨٠٠ ) للقول بانه قد قصد شيئا مختلفا :

يقول وردزورث : « الغاية الأساسية المقصودة من هذه القصائد هي اختيار احداث ومواقف من الحياة العادية وروايتها ووصفها من خلال هذه الحالة بقدر ما هو مستطاع ، اعتمادا على عناصر مختارة من اللغة التي يتحدثها الناس بالفعل ، مع قيام الخيال في نفس الوقت بتلوينها حتى تظهر الأشياء المألوفة للعقل في مظهر غير عادى » .

تبدو لى هذه الفقرة كأنها توحى باعتماد وردزورث اعتمادا قليلا على الخصائص الفطرية لموضوعه ، مع شدة اعتماده على قوة خياله .

كان الأستاذ بروكس الى حد ما ، ضحية لمصطلحاته . فلقد خدعته طريقته في استعمال عبارة « الموضوعات الشعرية » . واستشهد لتأييد

(٥) ص ٢٥ في ٢٧ من كتاب American Prefaces ( ١٩٢٠ ) .

(٦) مقال The Language of Paradox ضمن مجموعة مقالات

The Language of Poetry

بمعنوان : Lyrical Ballads

(★)

فكرته بملاحظة لكولريديج عن احدى شخصيات « كاولي » قال فيها :  
« الحق انه ليس هناك أية حاجة لأي ذوق غير عادي ، حتى يدرك  
بوضوح ، عدم اعتماد هذا الترتيب الارغامى ، على الميل الى تقديم  
أشكال مؤثرة للرؤيا الباطنية . . . » ومع هذا فقد بدت هذه  
الأشكال الممتعة البعيدة التأثير لكولريديج ذاتية وليست موضوعية ،  
فهو لم يقع في خطأ الخلط بين الشعر وموضوعات الطبيعة وأشكالها .

وأمثلة بروكس عن الفصل بين العاطفة والعقل في النظرية  
الرومانتيكية ، غير مقنعة بالمثل . فلقد عثر عند وردزورث على « ما برز  
النظرة القائلة بتعارض بحث العقل مع عمق الانفعال » . ولم يحصل  
هذا إلا بعد أن أضاف دعواه المناقضة المتضمنة . وبدأ متعجلا نوعا  
عندما اعتمد لنفس الغاية على تعريف وردزورث للشعر بأنه « الفيض  
التلقائي للانفعال » ، لأن وردزورث قال بعد ذلك : « على الرغم من صحة  
هذا القول ، فإن الأشعار التي نسبت لها قيمة لم تعتمد في انتاجها  
على الاطلاق على التنوع في الموضوع . إذ كان مبدعها انسانا يملك  
حساسية عضوية أكثر من المؤلف ، وأن كان قد قام أيضا بالتفكير  
مليا وبعمق » . وربما جاز القول بأن العلاقة بين الشعور والعقل ،  
كما أوحى بها هنا ، وثيقة الى حد كبير .

وجاء تطبيق هذه الأحكام على شيللى على الوجه الآتى : شيللى  
في رأى الأستاذ بروكس يمثل مكانة عالية بين صفوف الشعراء الانجليز  
( راجع ص ١٩٥ - ٢٠٨ ) . . . . . والتهمة الموجهة الى شيللى هي أولا  
« تراخى الروى والميل الى الزخرف ، والى المجازات الاستعراضية  
البالغة في بعض الأحيان » . ولما كان بروكس لم يقدم أى دليل على  
هذه المآخذ الشعرية عند شيللى ، لذا يتعذر بعض الشيء مسابرتة في  
الاصرار على هذا الاتهام . ومع هذا فقد استند بكل وضوح الاتهام  
بتراخى الروى والميل الى الزخرف على اعتراضات النقاد الجدد على  
عمل الشعر كاداة للاتصال ، كما استند الاتهام بالميل الاستعراضية  
على كراهية الناقد لفكرة وجود جمال كامن في الموضوعات الشعرية ،  
التي نسبها للنظرية الرومانتيكية .

أما فيما يتعلق بعدم سماح الناقد الجديد للشعر « بالعمل كاداة  
اتصال » ، فربما جاز القول بأن هذا سيعود بالنفع في حالة تطلب  
ذلك جهدا فنيا واعيا من الشاعر ، وأن كان هذا المطلب عقيما من الناحية

النظرية . اذ ربما شارك القول المباشر ذاته في تحقيق التأثير الشعري ، لاعتماده على الفكر بقدر اعتماده على العاطفة والحس . كما أنه من الناحية العملية صار لأنه يُنَجَّع الشاعر على الاستعانة باللامعقولية كضرب من التعاويد . فال جيمس لويل (\*) عن امرسون أنه يبني معابد جميلة ، ولكنه لا يترك أبوابا لدخولها . ولا يترك النقد الحديث بابا للقارئ ينفذ منه الى القصيدة . فمثلا امتدح جون كرو رانسوم (\*) الين تيت لأنه لجأ الى التخيلات الشخصية في الموشحة الثانية من قصيدة « موت الصبية الصفار » ، بعد أن حلق بعيدا في الموشحة الأولى الى حد أنه كان قاب قوسين أو أدنى من الإشارة الى القول بوجود شيء مأسوى في موت الصبية الصفار . وما الذي يستطيع القارئ أن يفعله عندما يرى نفسه حيال حالة منفردة بمثل هذه الروعة خلال التراجع في حيرة خجلا من رغبته العارضة في اقحام نفسه فيها .

يقول مذهب النقد الجديد في التخييلة الذي أتبعه الأسناذ بروكس هنا ، أن للتخييلة وظيفة ، كما أنها ترتبط بالكل برباط عضوى ، لأن الشعر يعتمد على التخيلات ، وعلى الشاعر عدم الابتعاد عن اشراك التخيلات في القول المباشر . واستطاع الشعراء الميتافريقيون كتابة أفضل أنواع الشعر لقيام مجازاتهم بدور فعال ، كما أنه من العسير فصلها عن أشعارهم . ويعتقد بروكس أن كتاب الشعر الرومانتيكى قد شطوا بعيدا نتيجة لاعتقادهم الزائف بأن التخييلة حلية خارجية برانية ، وليست جزءا متكاملا من القصيدة المشتركة فيها ، ومن هنا افتقرت التخييلة الرومانتيكية الى الشجاعة التى اتسمت بها معتقداتها ، وبأن عليها التردد ، واتسمت بالفتور بخلاف التخيلات الميتافريقية .

الواقع أن عظماء الرومانتيكيين لم يعترفوا اية نظرية كذلك التى نسبها اليهم الأستاذ بروكس . فلقد طالب كيتس بان « تماثل التخييلة فى بزوغها واشراقها مع الشمس فى طبيعتها » . وقال وردزورث أن التخييلة الجيدة تنبعث تلقائيا من الشعور الشاعرى :

« لو تم اختيار موضوع الشاعر بتبصر ، فانه سيسوقه طبيعيا ومن حين لآخر الى الانفعال ، ولو اختيرت لغة هذا الانفعال اختيارا

---

Fables of Critics      فى (★)  
The World's Body      فى (★)

صادقا ، وبحصانة ستجىء بالضرورة في صورة مهيبة متنوعة نابضة بالحياة بتأثير المجازات والكنايات » .

ووصف كولريديج في معرض تعقيبه على مقدمة وردزورث الشعر في اسمى أحواله « بأنه لغة طبيعية لشعور منزه عن الهوى » . وأخيرا بدا المجاز عند شيللى جوهر الشعر . اذ قال :

« لغة الشعراء مجازية حية ، أى انها تحدد العلاقات بين الأشياء التى لم يسبق ادراكها ، وتخلد ما ادركته الى أن تصبح الكلمات المثلثة لهذه المدركات بمضى الزمن وموزا لأجزاء من الأفكار أو فئات منها ، بدلا من أن تكون صورا لأفكار متكاملة ، واذا لم يهب شعراء يعيدون من جديد خلق المتداعيات التى تعرضت على هذا النحو للتشوش ستموت اللغة ، وتمجز عن تحقيق كل الغايات السامية الخاصة بالاتصال الانسانى » .

عندما اتهم النقاد الجدد الرومانتيكيين ، اتهاما غير صحيح ، باتباع نظرية ذات وجهين في التخيلة ، فانهم وقعوا هم أنفسهم — كما اعتقد — في مصاعب . فهم لم يذكروا رأيهم في التخيلة وتحدثوا بطريقة مستترة عن وجود فارق مطلق بين التخيلة والفكرة في الشعر ، وتسبب ذلك في العودة الى فكرة هولم المسرفة في بساطتها عن شاعرية الأشياء ، وكذلك الى ازدواج افكاره . فهم يخلطون في تقديم بين التخيلة بمعناها السيكلوجى ، والمجاز كعملية منطقية ، لاختلافهم في التفرقة بينهما ، بحيث يلفون أنفسهم في حاجة الى الحصول من الشعر على أوضح الممثلات وأكثرها تفصيلا وعلى أعقد منطق ، بينما يصرون في نفس الوقت على القول بأن الشعر ليس منطقيا على الإطلاق . وما يترتب على مذهبهم في آخر المطاف هو الخلط المترتب على اكتشاف ترادف الشعر والتخيلة ، مع العجز عن تحديد معنى التخيلة نفسها . وهكذا اتهم بروكس شيللى بالميل الى الزخرف وتراخى الروى ، على ضوء تفرقه المطلقة بين « الأشياء » و « الفكرة » ، و « الصورة » و « الحكم » ، بينما مزج شيللى الانين عندما عرف المجازات « بأنها صور لأفكار متكاملة » وفي اعتقاده أن نظرة شيللى كانت أكثر عضوية بحق .

لما كان الزعم بوجود أسراف في « الميول الاستعراضية » في مجاز



شيللى لا يستند الى أساس ، يستطيع القول بكل بساطة بأن استعمال شيللى للون والبريق في شعره كان لأداء مهمة معينة تناسب مع المعنى الشامل الذى سعى للتعبير عنه . فهو لم يُلطخ لوحاته عشوائيا بألوان غوس قزح . وظهرت أكثر الفقرات استعراضا عند شيللى - كما ذكرت - في بداية الفصل الثانى من « برومثيروس معطم القبود » .

### ما زالت النجدة الفضية تتحرك وترتجف

من خلال النضوء البرتقالى للنهار البازغ الذى يزداد اتساعا .

وراء الجبال الأرجوانية ، ويبزغ من خلال فجوة

الضباب الذى شنته الرياح فوق البحيرة الدكناء

تملأها : انها تبتهت الآن ثم تتألق مرة أخرى

وبعد أن تهدأ الأمواج وتتحلل الخيوط الملتهبة

لنسيج السحب ، بفعل الهواء الفاتر

تعرض للضياء ومن خلال قهم الثلوج الأشبه بالغيوم

ترتجف أشعة الشمس الوردية . أليس ما استمع اليه الآن

هو موسيقاها العذبة المنبعثة من لهيبها القرمزى ؟

والسخاء في استعمال اللون له ما يبرره من الناحيتين الطبيعية والرمزية . فلقد أخلصت هذه الأبيات في تمثيل لمعان الجبل في الفجر . وباعتبارها رمزا ، فانها قد صورت في ألوان مشرقة فجر يوم التحرر لبرومثيروس ولل بشرية ، بعد الإفصاح عن التباين بين النهار بحيوبته وألوانه البهيجة ، وليل الجهالة والعبودية ، وهو يخبو في بطن ويتلاشى .

وفيما يتعلق بالفارق الذى أثاره الأستاذ بروكس بين « روحى » شيللى و « كيتس » ، فإن هذين المصطلحين يبدوان بلا معنى لو نظرنا اليهما كشيئين مستقلين مطلقين . وربما جاز السماح بهما كعنصرين يمكن الاعتماد عليهما في وصف إحدى القصائد ومقارنتها بالقصائد الأخرى شريطة ألا يتجاهل وجود العناصر الأخرى ، غير أنهما لن يعنيا شيئا في حالة انفصالهما عن القصيدة التى أكسبتهما هذا

المعنى ، ولا يمكن أن تقوم لهما قائمة كمعايير للحكم من حيث الكيف « فالروح » و « الاتجاه » لا ينسبان للشاعر الا بالاضافة الى مادنه الشعرية . ولقد بدا شيللى عاطفيا في نظر بروكس ، لانه اصدر احيانا احكاما ذاتية مباشرة . وبروكس متمسك في صرامة بالنظرة القائلة بعدم جواز اصدار الشعر أى احكام ، لاتصافه دائما بالطابع المنسحق الدرامى اللاشخصى . ومن هنا جاءت شكايته من « بعض اقوال شيللى المحيرة » . ان عبارة مثل « أموت ، واخور واسقط » لو انتزعت من سياقها ستبدو مثيرة للدهشة نوعا . غير انه من الواجب النظر الى هذا القول في سياق القصيدة التى يشارك فيها . ولقد صرح بروكس نفسه بوجوب « مسابقة الأقوال التى يصدرها الشاعر للقصيدة فى جملتها » ، ولا تظهر كلمات القصيدة أى فاعلية أو تكتسب أى معنى الا فى السياق الشامل للقصيدة (٧) . ولو أعدنا عبارة « أموت اخور واسقط » الى سياقها فانها ستثبت صلاحيتها الكاملة فى التوافق مع ما يحيط بها ، وستتماسك ، ولن تبدو مشوشة على الإطلاق . فلقد ظهرت العبارة المشار اليها فى ديوان السيرنادة الهندية كقصيدة غرامية بسيطة ، ممتعة متكاملة وذات تصميم فنى ، وان صح الاعتراف بانها غير ذات بال . فالعاشق يبوح بأسرار قلبه ويفصح عن العواطف التقليدية الممثلة لحالته . وهاجم الأستاذ بروكس بافاضة فى موضع آخر الديوان (٨) ، وان كان حكمه المقتضب على شيللى لم يستند على أى تحليل لشعر شيللى العظيم الأهمية حقا .

ربما لاقى شيللى فى أكثر الأحيان معاملة أسوأ من ذلك على يد النقاد المحدثين ، اذ توجه اليه الاتهامات حتى ما لم يعتمد منها على أى دليل . فلقد ذكر اليوت فى مقال معروف بعيد التأثير بعنوان « شيللى وكيثس » أنه لا يستطيع هضم شعر شيللى ، وان كان لم يبدل أكثر من جهد قليل فى شرح السبب . وركز انتباهه بدلا من ذلك على محاولة مخلصنة ، وان كانت عقيمة ، لتوضيح العلاقة بين « الايمان » والشعر ، ومن المحتمل أن يكون المستر اليوت قد سجل

(٧) ص ٣٧ مقال « الكيان العضوى للقصيدة » فى مجلة English Institute Annals نيويورك ( ١٩٤٠ ) .

(٨) ص ٣٢٠ - ٣٢٣ من كتاب Understanding Poetry نيويورك

( ١٩٣٨ ) .

رقما قياسيا في النقد ، عندما كتب مقالا عن شيللى وكتس اكتفى فيه ببعض اشارات عابرة لتسمرهما .

وأما أنه من حق المستر اليوت اعتناق ما شاء من أفكار ، فأمر لا يقبل النزاع ، ولعله من غير الجائز حتى الإصرار على ضرورة ارتكاز هذه المعتقدات على نظريات نقدية وجمالية وسيكلوجية . فمن غير حقنا أن نطمع في كل شيء . وتتمثل في نقده العقلية الأصيلة الحساسة ، وأن كان يتمثل فيه أيضا العقلية التي تنظر الى الأمور باستخفاف ( المتحلق المتعدد الثقافات ) على أنه عندما يتصور أتباعه بدافع الاسراف في العجلة والحماسة أحكامه العابرة العشوائية كمقائد مقدسة ، هنا يستباح الاحتجاج عليه .

من غير المستطاع أيضا تجاهل ما بقوله المستر ريتشاردز بسهولة ويسر ، لأنه يتميز مثل المستر اليوت بالأصالة ، وإن كانت مهاجمته من ناحية الأسس النظرية أشق . ومع هذا ، وكما هو الحال عند اليوت ، لقد أساءت نظريته في السخرية وفي التفرقة بين التسمر « المتوافق » والتسمر « المتنافر » ، وتعقيباته الخاصة من حين لآخر - كتصنيفه على سبيل المثال قصبدة القبة ذات الزجاج المتعدد الألوان لشيللى على أنها علمية أو مجاز منشور - الى سمعة الرومانتيكيين بوجه عام ، ولشيللى بخاصة على نحو يحتمل أن يكون قد تجاوز مقصده ومرماه من كل ناحية .

لقد تحول مذهب « السخرية » و « الحساسية الموحدة » الى معيار تعسفى ، كأنه سرير بروقرسط في الأساطير اليونانية ، فهو يرفع من قدر الشعر أو يحط من قيمته وتتجلى النتيجة واضحة في أحكام مثل القول « . . . . نصادف عند شيللى حساسية كبرى ترجع الى أنه كان ضحية من ضحايا الأطوار الأولى من التدهور الدينى والفلسفى فى القرن التاسع عشر » (٩) . وتأثرت آراء النقاد مسبقا بانتقادات اليوت لشيللى . اذ يردد اتهام شيللى بأنه « شاعر أفلاطونى » عند السيدين رانسوم وتيت ، واستخفاف بروكس به كواحد من العاطفيين، الى فكرة « الحساسية الموحدة » لاليوت ، « والسخرية » لريتشاردز .

(٩) بلاكمور The Expense of Greatness ص ٣٧ ( نيويورك ١٩٤٠ ) .

ونظرية السخرية أبعد ما تكون من القدرة على تحرير الخيال ، كما أدعى الأستاذ بروكس ، ولعلها أقرب الى تقييد الشاعر بقيود ثقيلة يتعذر عليه تحملها . فهي في تخييلاتها تطالب أولا باللاتجانس وتنوع المادة على نحو يتوافق مع لاتجانس تنوع العالم وعقلية الشاعر . وذهب النقاد الجدد الى ما هو أبعد من الاكتفاء بالقول بأن السخرية نوع ممكن من الشعر ، وأكدوا أن السخرية هي الصورة الممكنة الوحيدة للشعر الجيد . وليس هناك من ينكر أن السخرية في التخيلات وفي أية نظرة مكتملة واقية للحياة أمر مرغوب فيه الى حد كبير ، الا أنه من الواجب أن يسبق السخرية وجود المعنى الذي يراد التعبير عنه والنظرة الى الحياة . فالسخرية نتيجة عابرة للتكوين العاطفي والفكري الكامن وراء اسمى شعر كالتراجيديا الكسبيرية على سبيل المثال . أما اذا أرغم الشاعر على الاستهلال وهو يقصد وإعيا السخرية ، فمن المحتمل أن يجيء ما يتمخض عن ذلك شعرا محموما ودعابات زائفة لا أساس لها ، ما لم يكن هناك ما يدعو الى السخرية . واستشهد بروكس بجون كرو رانسوم (\*) كمثال للسخرية الشعرية ، « التي تعد مزاجا من الشفقة والسخرية » ومع هذا فان سخرية رانسوم في هذه القصيدة لم تعتمد على أى شيء ، وتمثل نزوعا بلا موضوع ، ولعل ما قاله لا يمت بصلة الى الشفقة أو إثارة الضحك على السواء .

يزعم النقاد المحدثون أنهم قد أعادوا في مذهب السخرية الجمع بين العاطفة والعقل بعد أن فرق بينهما القرن الثامن عشر والرومانتيكيون . والواقع أنهم قد زادوا من ابتعادهما أكثر من أى وقت مضى . فلقد استبعدوا العاطفة نهائيا رغم ما قالوه عنها من قبيل المداينة ، بحيث لم يبق سوى العقل ، بعد مسخه بتأثير هذا الفصل التعسفى . وبدلا من قيامهم بتحرير الخيال استطاعوا الاستغناء عنه ، وتحادوا عن اعتماد الشعر على « الدوافع المتعارضة » و « النظرات المتصارعة » ، ولكنهم تركوا هذه المتعارضات والصراعات جانبا حتى يتفرغوا لاحداث التوافق والتآلف في نفوسهم ، بغير أن يبقوا للعقل أى فاعلية يعتمد عليها لتحقيق ذلك . ولم يتقدم أحد بأى فروض غير المستر ويشاردز ، وان كان بيانه عما يحدث في الخيال قد جاء أسطوريا

ناقصا ، وبدت نظريته في السخرية منحدره مباشرة مما قاله كولويدج عن الخيال ، وانما في صورة مشوهة ذابلة بالنسبة لما سبقها .

والميزة التى تنفرد بها هذه النظرية ، كما أعتقد النقاد الجدد هى قدرة الشعر المكتوب وفقا لتعاليمها على التعبير عن الانسان فى جملته ، وعن التجربة فى شمولها ، والعالم بتعقده وتركيبه ، ومع هذا فانها تحرم من الناحية العملية على الشاعر التعبير عن أى شئ فى تجربته يعجز عن التوافق مع أى نظرة ولو واحدة من النظرات . فمن المحذور عليه ان ييوج بمكنونات صدره أو يستخلص أو يجاهر بأى مشاعر غير مناسبة . وعليه أن يكون « ابن نكتة » جافا رصينا حتى لو كانت طبيعته غير متوافقة مع أية خاصة من هذه الخصائص . وعليه - كما قال رانسوم - الا يقترب من العلم لأنه خارج مجال الحساسية ، وعليه « أن ينظر وراءه حتى يصل الى النقطة التى كان فيها العقل الجامع مازال قادرا على استيعاب علومه » (١٠) ، وعلى ذلك يتضح أن من واجب الشاعر تجنب جوانب كبيرة من المعرفة والتجربة الانسانية ، وعليه أن يعرض عن التحدث عن الحاضر والمستقبل ، ولعله يتبين من هذا أن فرص قيام الشاعر بتنويع تجربته وتناول التجارب الجامعة قد تضاءلت الى حد بعيد .

يعتقد « النقاد الجدد » أن من واجب الشعر المزج بين العناصر المتعارضة المتفرقة ، واعادة التوفيق بينها . وأننى اعترف بان شيللى كان أقرب لتحقيق هذه الغاية منهم . اذ كان قادرا على تلمس طريقه وسط جملة أفكاره وتجاربه فى الطبيعة والعلم والسياسة . واستطاع فى آخر أشعاره وأفضلها أن يخضع هذه الموضوعات للفته الشعرية . ففى برومثيوس محطم القيود على سبيل المثال ، امتزجت فلسفته وسياسته ومعرفته بالعلم فى وحدة متألفة من الخيال الشعارى ، ومزج فى « ادونياس » روحه الأفلاطونية بأشجانه الشخصية ، وحقق بذلك واحدة من أروع مرثى الشعر الانجليزى . والواقع أن ما حققه هو « الحساسية الموحدة » التى أشار اليها اليوت . وتخيلاته مركب غنى من التصور والعاطفة والاحساس ، تميزت بطواميتها وقدرتها فى قصيدة « القبة ذات الزجاج المتعدد الألوان » التى عكست بحث الشاعر عن المطلق وولعه بالأحداث العابرة والملموسة فى نفس الوقت . ففيها

امتزجت الأمانى ، بالخوف مما يترتب على النجاح . وعلى هذا النحو أيضا كانت صورة القناع تتعدد ما تسبب منها من تركيز على الصور والتصور . والواقع أن شيللى كان ساخرا وفقا لتعريف النقاد الجدد ، والمعنى الذى قصدوه ، وأن كاتب سخريته لم تجيء عن عمد ، بل نتيجة للأمانة فى مواجهة وقائع تجربته .

ليس هناك ما هو أبعد خطأ من اتهام مجازات شيللى بأنها زخارف متفككة . إذ كانت لغته الشعرية فى ناحيتى الممارسة والنظرية « مجازية نابضة بالحياة » . وسعى شعره على الدوام لبلوغ القمم ولكنه ارتكن فى سبيل تحقيق ذلك على دمامات راسخة من التخيلات المشخصة، ذات أهمية عظمى كرموز ، وإن كانت تتصف بالأمانة فى تخيلها للعالم الفعلى . ولا يتجه شيللى الى هدفه عن طريق التجربة ، بل عن طريق « الريح الغربية » و « أوراق الشجر الطائرة » و « النقاب المتعدد الطبقات » و « التحولات السريعة للسحب » .

واتهام شيللى - كما يفعل النقاد الجدد - بمحاولة التأثير أو باقامة الأحكام ، يعنى ببساطة انكار قيمة التصورات فى الشعر . وغنى عن القول أن صحة أى حكم ، أو زيفه ، ليس معيارا لقيمه الشعرية . ومع هذا فإذا جاء متوافقا مع ما يحيط به كان من العسير الطعن فيه . فالعبارات التى تعرضت لطنن الأستاذ بروكس فى « انشودة الريح الغربية » ومثل « سقطت على أشواك الحياة ، فنزفت » متوافقة غاية التوافق مع العنف الكاسح فى حركة التخيلة :

لو كنت ورقة شجر ذابلة تستطيعين حملها ،

لو كنت سحابة راقصة حتى أطيء معك

أو موجة تنبض بالحياة خاضعة لمشيبتك

تستظل بقوتك وإنما أقل تحررا منك

آه أينها القدرة التى لا يستطيع قهرها !

لو كنت حتى كحالتى فى صبايا ، أقادرا

على مرافقتك فى انطلاقك فى أعنة السماء ،

عندئذ كنت عندما أحاول ملاحقتك فى سرعتك الأثرية ،

كانت الرؤيا تبدو شيئا نادرا وما كان بوسعى أبدا بلوغها  
وهكذا أبتهل اليك وأنا أشعر بالحاجة الموجهة  
آه ليتك ترفعيننى كاحدى الموجات أو الأوراق  
أو السحب !  
فاسقط على أشواقك الحياة ! وأنزف !

هنا امتزجت الذات بالموضوع والصورة بالفكرة ، ومهدت  
الرمزية المنسوخة للحكم ، وبدت غير منفصلة عنه . ومع هذا فان  
النقاد الجدد عندما تصوروا الشعر في آخر المطاف كمجموعة مفككة  
من المجازات المعلقة في فراغ ، وتتبع النزعة الطبيعية ( الطبيعية ) في  
أبسط أحوالها ، أى تلك التى تفيم حدا فاصلا قاطعا بين الشيء والفكر،  
فانهم أثبتوا عدم صلاحيتهم لتناول شعر كشر شيللى الذى يربط فيه  
الخيال بصدق بين الصورة والمضمون والفكرة والعاطفة والشيء والفكرة .

## الكس كومفورت

### الفن والمسؤولية الاجتماعية عقيدة الرومانتيكية

.... يعبر المصطلحان : كلاسيكى ورومانتيكى عن شيء أكبر من الاختلاف فى الأسلوب ، فالكلاسيكى يرى الإنسان سيّدا ، أما الرومانتيكى فيراه ضحية لبيئته . يبدو لى أن هذا هو الفارق الصحيح ، وأرى أن عصور الأدب الانجليزى قد مرت على هاتين النظريتين بالتناوب . وكأن الوعي بالموت - العامل الجذرى الذى يحدد مدى تحكمنا فى الظروف المحيطة بنا - قد تعرض عند تفسير الفن بالتناوب للانحسار والانطلاق والشدة والفتور، إذ تمثل العصور الكلاسيكية عصور رغد اقتصادى واطمئنان نفسى ، فيها تتجه الحوافز الى الناحية العملية ، ويتوافر لأغلبية الناس تفسير واف للكون ولأنفسهم من الناحيتين الدينية والسياسية ، أحدهما أو كليهما . أنها العصور التى يقع فيها على كاهل البشر أن يدركوا أقطع صراع ويفسروه : الصراع بين رغبات الفنان المستميتة للخلود ، وبين الموت مصير كل حي . أمثال هؤلاء الفنانين وسط أى عصر تسوده القبطة والانشراح يبدون كشعراء عظام ، وغالبا ما يصابون بالأمراض النفسية ، لأن حالة القلق كامنة

---

محاضرات فى عقيدة الرومانتيكية من كتاب Art and Social Responsibility

( ١٩٤٦ ) .



في أعماق نفوسهم . كان العصر الفيكتوري من هذا القبيل ، وأخرج أمثال أرنولد ، ومارك ، ورازرفورد ، ممن عانوا في ظروف عصرهم من التراجع مرات لا تعد ولا تحصى من حيث الكم ، ان لم تكن قد بلغت الأوج أيضا من حيث الكيف ، على نحو مماثل لما حدث لريلكة أو طومسون أو أونامونو ممن ولدوا في أوروبا المعاصرة .

تتناوب العصور الفعالة التي يحيا فيها الناس منطلقين تفتح نفوسهم الى ما هو خارج عن نفوسهم مع عصور أخرى يدركون فيها الحياة كمأساة ، وينتشر هذا الشعور في سائر الأنحاء ، ويبلغ عند البعض حالة لا يعون فيها شيئا غير الخوف . في مثل هذه الحالة ، لا يصح القول بوجود شعراء عظام ، لأن ماينون قوله يعرفه الجميع بالفعل . ولا تحتاج مثل هذه العصور الى القادرين عن الكشف ، وانما الى القادرين على الاخفاء ، ويستطيع اناس من جميع الدرجات والمراتب أن يخفوا حقيقة الموت عن الانسان ، والا أصبحت الحياة فارغة . واني لعل يفتن من أنه قد انبعث قدر كبير من البربرية في الحضارة من مثل هذا الأصل ، ولعل ما يحدث هنا هو اخفاق حق للاعصاب . ويلقى عبء انشاء الشعر العظيم على اكتاف الفنان بمفرده ، فهو الذي يرضى أن يتحمل ثقل الشعور بالمأساة ليحمي باقى المجتمع منه . وأشك أن كثيرين في التاريخ قد أدركوا حقيقة الشعور بالموت . والحضارة العالمية مهددة بالحكم عليها بالاعدام ، ويدرك الأشخاص هذه الحقيقة في بقاع كثيرة من العالم . ونحن نصادف في نهاية عصر عظيم من عصور الكلاسيكية ( الفيكتوري ) عصرا أخرج شعراء رومانتيكيين عظاما ، كما أخرج في النهاية شعراء كلاسيكيين أحاطوا بمبدعاتهم بقشرة من التقنية الرومانتيكية . وركدت الحياة حوالى سنة ١٩٠٠ ، وفجأة استطاع كثيرون ، وكثيرون من الناس الاطلاع على وجه الانحلال الاجتماعى وموت الشخصية الانسانية . وما لم يعرفه سوى أمثال دوستويفسكى وأونامونو في الماضي قد غدا معروفا للجميع . وساد صمت كأنه صمت القبور بين الجميع ، وكأنهم في حالة تخدير ، فيما عدا مونرو واتباعه من الجورجيين (\*) الذين عجزوا عن فهم ما يدور ، وملأوا الفراغ بصياحهم . وحددت محاولات قليلة لاعادة النظر

---

(\*) الشعراء الجورجيون جماعة من الشعراء المحدثين ، أبرزهم : روبرت بروك وهارولد مونرو وويلفريد نيدسون ، وقد قاموا باصدار مختارات من شعرهم في اربعة اجزاء ما بين سنة ١٩١٢ ، ١٩٢٢ .

الكلاسيكية الآمنة الى سيرتها الأولى . وكتب أنصار المدرسة النقدية الحديثة أو أنصار « التخيلة » - وهم في حالة ادراك مزايده بالمأساة ، وحاول الشعراء الاشتراكيون انكار هذا الوعي ، واتجهوا الى المجتمع . ولكن في اسبانيا ، انزاح القناع ، وكشف الوجه الأسود القبيح عن نفسه ، وذهب الشعراء الى القتال مصطحبين ماركس ، وعادوا باونامونو ولوركا . عندئذ بدت النظرة التاريخية الجدلية جوفاء . ولعله من الغريب أن يدرك كثير في مستهل حياتهم نفس النظرة دون رجوع الى التاريخ . فقد عرفها ديبلان توماس في وقت مبكر من الحياة ، قبل هزيمة الاسبان بوقت طويل . والفن لا يتحرك دائما في صورة نقلات مفاجئة ، ونظرة شتاينر لروح العصر اصدق من مظهرها . فمعنى حدوث نقلة هو اجماع عدد نسبي كبير من الناس على اتباع نظرة مشتركة ، اهتدى كل منهم اليها على حدة . واذا كان الفنانون يقومون الآن بتجسيماها ، فانما يرجع ذلك الى انها أصبحت تمثل الروح السائدة بين عامة الناس .

الوعي بالموت ، والاتجاه الشبيه بالكهنوتي ، وان كان دنيويا ، واضح في كل مكان ، ويستطيع أن يدركه كل من يعرف الفن والأدب الانجليزى المعاصر . ولا وجود لفنان من ابناء جيلى لم يتأثر بهذه النظرات . على أن أوضح اننى لا أرضب المرافعة عنها ، وكل ما أسعى لقوله هو اثبات وجودها هنا . ونحن نمو في جو جديد ، والأفكار الكامنة وراء هذا الجو هي :

١ - القول بعدم وجود تناظر بين الجوهر المادى للعالم ، والتطلعات السيكلوجية و « الروحية » - كما تدعى - للانسان . والقول بعدم وجود معنى ثابت أو مطلق لأى نشاط انسانى ، وسر وجود الاخلاقيات والجماليات هو أننا قمنا بصنعها ونشرها ، لا على غرار المعانى الأفلاطونية المطلقة ، وانما بتأثير مواجهة الحقيقة المادية . القول بأن العدو المشترك للانسان هو الموت ، وما يربط أى انسان بآخر هو كون البشر جميعا في نهاية المطاف ضحايا . وكل من يحاول الهرب من ادراك هذا الشعور ، انما يعمل على زيادة وقعه على الآخرين فهو خائن للانسانية ، وحليف للموت .

٢ - التاريخ من حيث هو تاريخ لا يصح أن ينظر اليه سواء اكان أخلاقيا أو سياسيا ، كتقدم مستمر تجاه الحضارة والخير

والاشتراكية ، ولكنه يمثل تذبذبا حول نقطة ثابتة ، ومجموعة من تغيرات المؤثرات البيئية التي تحد ذاتها ، والمد والجزر في حدود ثابتة معينة ، لم تسجل الأحداث الانسانية اى تجاوز لها . فنحن نراه كصراع متقلب بين الحرية البيولوجية والقوة . ولن يستطاع اعتمادا على الأدلة والبيانات اثبات هل الانسان أفضل من الناحية الاخلاقية ( ايا كان تعريف ذلك ) او أكثر قدرة من الناحية السياسية على انشاء مجتمع متحرر من لعنة القوة . . . فنحن نرى تقلبا كامنا في منجزاته ، بحيث يتعذر القول هل الديمقراطية أفضل - اى أكثر انسانية أو أقل أكرها - من الفاشية ، أو هل تعد اليونان سنة ٥٠٠ ق.م أفضل من روما سنة ٥٠٠ م ، وإن كان القول بحدوث تغيرات مطلقة من حيث الكيف بين ٥٠٠ ق.م و ١٩٤٣ تبدو بلا معنى في نظرنا . فلا معنى لمثل هذه المقارنات في ذاتها ، من ناحية التاريخ . ونحن لا نعتقد أن خطر المجتمع الذى لا يشعر بالمسؤولية الآن بأقل من خطر المجتمع غير المسئول حينئذ ، أو المجتمع كما بدا في نظر جودوين . ان كل مجتمع مستند على القوة يبدو في نظرنا ملوثا بهذه الحقيقة ، أيا كان الحكام . والمجتمعات الحرة عندما تظهر الى حيز الوجود مضطرة الى تأكيد حريتها باستمرار ، والا فاتها سنندهور عاجلا أو آجلا ، وتجه الى تبنى مبدأ القوة . وبعبارة أخرى ، ثمة ميل متواتر في المجتمع الى التدهور الى البربرية . ونحن نقبل هذا الافتراض لنفس السبب الذى يدفعنا الى الاعتراف بوجود خاصية انسانية تساعد على العيش ما بين الخمسين سنة والثمانين ، اذ تميل الدلائل الى اثبات صحة هذه الحقيقة فى أغلب الأحوال . ونحن لا نستطيع ان نلمح هذا الميل فى حالة الأفراد دون قيد أو شرط ، كما قد يدفعنا انصار أدلر ( العالم النفسانى ) الى الاعتقاد . فالمسألة ليست مسألة اشتهاؤ الأفراد للقوة ، ولكنها خاصية مختلفة من خصائص الكتل البشرية قادرة على افساد أعظم القرارات تنورا . فالظاهر أن أى مجتمع يعمل على اثبات وجوده كمجتمع ، وبمجرد اخفاء الفارق بين المسؤولية والعون المتبادل ، تنزع الدوافع البناءة الى ابطال كل منها للآخر ، كما ترتفع الدوافع السالبة والهدامة الى اللزوة . ان هذا يصح عن الحزب الشيوعى ، مثلما يصح عن بولندية فى عهد الاقطاع ، أو عن الامبراطورية الرومانية . وما نشاهده أقرب الى حالة القارب المشحون بمجذفين من العميان ، يجدفون فى شتى الاتجاهات ، ولا يتقدمون . وكل ما يحدث هو زيادة الثقل المحمل على القارب من أثر عدد الملاحين ، مما يتسبب فى غرق

القارب . وقد يبدو أن للتعليم اثرا في اصلاح هذا الاتجاه . وربما جاز لنا أن نسمى هذا الاتجاه لو سئنا الخطيئة الأزلية ، . وانا لا ابالي بالاسم الذي أطلقه عليه ، لأنه في نظري ، بوصفى فنانا ، حقيقى ، ومن أبرز ملامح المجتمع التى لاشك فيها فى كل العصور . والواقع انه من المستطاع أن يكون من علامات أطوار التدهور وحدها . - وان كان الاعتراف بذلك بلا مرأى من علامات التدهور أيضا - وفى كل العصور وصف التدهور بأنه اتجاه الى الانحدار . ويوصف السلوك الخاضع للمجتمع بأنه أصاب من نقيضه . وهذه ليست بالفكرة الجديدة . غير أنه بمجرد بلوغ حالة الشعور باللامسؤولية سيتناسب مقدار الشر فى أى تنظيم طرديا مع حجمه . والديموقراطية فى أى بلد بربرى أمر مستحيل « قبلها » لأنه يرفض الاعتراف بصواب الأغلبية على الإطلاق . وتعنى الفانسية محاولة رفع قدر الدوافع الهدامة واستخدامها كدعامة للمجتمع . فهى تعتقد أن الفرد ليس بالشىء الحقيقى ، وبذلك يكون الموت كنهاية تتعرض لها حياة الفرد غير حقيقى أيضا . لو صح أن هذا التفسير لم ينجح فى بيان كيف تغلج كل حكومة « تسلطية » عمادها الولاء المطلق فى غرس هذا المعنى فى انصارها ، حينئذ سلكون قد أسأت فهم المجتمع . على أننى لست فى حاجة الى أن اذكر كيف انفق الجميع على خلق السعير ، كما قال لنا سويندنبرج فمن غير المستطاع دفع القارب عندما يزداد ثقل المجدفين .

الرومانتيكية هى عقيدتنا . وهى مبنية على نظرية ميتافيزيقية . وأخطر صعوبة تتعرض لها مناقشة الرومانتيكية وموضعها فى النقد الاجتماعى والأدبى هى فقدان التزايد للمعنى ، الذى أوقعته الأمية الأدبية بالاسم ذاته . وليست الرومانتيكية مذهبا فى الأسلوب ، ولا تنطبق معاييرها على طريقته فى الكتابة ، بل على ما يعتقده الكاتب ولولا ذلك لغدا من العسير علينا التحدث عن التصوير الرومانتيكى والشعر الرومانتيكى والنحت الرومانتيكى والموسيقى الرومانتيكية فى سرعة متماثلة وبدقة مناظرة للخاصة الموصوفة . وأصبح من البدع السائدة السخرية من أية محاولة للربط بين أى نقد فنى ، وبين أية نظرية فى الكون ، الا عند أولئك الذين يخلطون بين التأملات الفيزية والميتافيزيقا . وتظهر محاولة إيجاد مثل هذه العلاقة فى نظر الكلاسيكيين الجدد وصمة دالة على فقدان تمالك الأعصاب . على أن الفن بغير ميتافيزيقا متماسكة سيفقد صفته كنشاط مفهوم ، ويصبح أشبه بالمسافر الذى لا يدرك الى أى ناحية هو متجه . وطبيعة الواقع هى

أول ما يهم لا الشعر وحده ، بل والبيولوجيا المعقولة أو الاخلاقيات السياسية . ويعتمد ادعاء الرومانتيكية الأوحده لمكانتها كعقيدة ، وعقيدة صحيحة من الناحية التاريخية ، على تماسك ميتافزيقيتها ، ونبوعها من الوقائع المشاهدة .

يعتقد الرومانتيكى أن الخصائص المختلفة التى تنسب للبشر - العقل والغائية والوعى والارادة الشخصية - وقف على الانسان بين كل الكائنات ، وأنها بعيدة الاختلاف عن الأحوال الطبيعية التى يوجد فيها الانسان ، بحيث تبدو بعيدة الاتصال بالكوين العام للواقع الطبيعى . واتفق الميتافزيقون المسيحيون وغيرهم من المؤمنين بشتى العقائد المتعارضة ( بما فى ذلك الماركسيون الذين يعتقدون فى الحتمية التاريخية ) اما على أن الانسان قد صنع فى صورة الاله ، وفى هذه الحالة تتوافق الضرورات الاخلاقية مع طبيعة الخالق ، أو أن العالم قد صنع على صورة الانسان ، وأن بعض القيم التى يميل بعض أفراد البشر الى التطلع اليها ( كالجمال والخير والنظام ) متضمنة فى العالم الطبيعى نفسه . وما تتميز به النظرية الميتافزيقية الكامنة وراء الرومانتيكية هو رفضها الاعتراف بالانتصار المحتوم لهذه المثل ، أو القول بفطريتها ، بغير رفض للمثل ذاتها . فوجودها مرتبط بوجود الانسان وبقيامه بالحرب من أجلها . ويستند كل من الاخلاقيات الرومانتيكية ، وكيان الفن على افتراض مثل هذا القلق أو الافتقار الى اليقين الذى يظهر أولاً فى صورة من مخاوف الفناء فى مستوى الشخص ، ويمتد الى كل مجالات الفكر ، حيث يبدو التشكك أقل احتمالاً ، ومن المضحك أن توصف مثل هذه النظرة بأنها من افكار المنى . ولا يشعر الرومانتيكى باليقين الا فى مسألتين أساسيتين : يقين وجود صراع لا ينتهى الى حل : الصراع الذى لا يمكن الظفر فيه ، بل بتحتم مواصلته ، واليقين من وجود شعور لا يمحى بالمسئولة المتبادلة بين الكائنات البشرية المشتركة فى هذا الصراع . وللرومانتيكى عدوان : « الموت » و « الطيع » الذى يتهاون مع القوة واللامسؤولية ، وبذلك فانه يتحالف مع الموت . ولا وجود لأية هنة من الغيبية فى هذا الكلام . فالرومانتيكية هى عقيدة الكائن البشرى الذى يشعر بكيانه كله ، عندما يتأمل العالم فى جملمته .

تبدو لى الرومانتيكية كاعتقاد فى وجود صراع انساني ضد العالم ، وضد القوة ، بمثابة القوة الدافعة لكل فن ولكل علم جديرين بهذا

الاسم . وفي الحضارة الغربية الآن عنصران فقط يمكن التعرف اليهما ، ويمكن أن يقال أنهما يفرقان بينها وبين البربرية الشاملة : فننا وعلما الطبي . ويسند كلاهما على هذه العقيدة الرومانتيكية . والمضمون الاخلاقي للرومانتيكية واحد على الدوام . اذ يبنى الرومانتيكي اخلاقياته على الاعتقاد بعباء العالم له ، أو أنه ليس بالعدو أو الصديق . وهو لا ينكر وجود معايير مطلقة ، ولكنه ينكر وجودها بمعزل عن الانسان . فلم تظهر فكرة الجمال الفنى ، أو الخير الأخلاقي الى حيز الوجود قبل ظهور الوعي ، وسوف يعودان الى زوايا النسيان بعد انطفاء هذا الوعي . على أن القول بعدم دوامهما لا يقلل من خيرهما . ويرجع الى اعتقاد الرومانتيكي أنه يحارب معركة من جانب واحد شعوره بالمسؤولية المطلقة الملزمة تجاه رفاقه من البشر ، بوصفهم أفراداً ، وهو ما يعزى الى أنه بخلاف المسيحيين ، يدافع عن معايير يعتقد في وجودها ، وإن كانت بطبيعتها غير مؤكدة الفوز ، فهي موجودة ما دام هناك دفاع عنها . ولقد جعله تفسيره المتشائم للفلسفة يشعر تجاه اقرانه من الناس ، شعوراً مماثلاً لشعورك تجاه رفاقك في حطام أى مركب .

استمدت الرومانتيكية الطاقة الهائلة لنقدتها الاجتماعي والفلسفي وجاذبية أحكامها الجمالية العاطفية والفكرية المائلة في جبرونها ، من هذه الفكرة الميتافيزيقية القائلة بالصراع والمبادئ التي لن يؤكدها غير الصراع . أنها القوة الوحيدة بين القوى الفنية التي يبدو أنها قادرة على الحفاظ على الحيوية الدائمة ، والشباب الدائم .

يعترف الرومانتيكي بوجود صراع دائم في مستويين : الصراع ضد الموت ، الذي سبق أن تحدثت عنه ، والصراع ضد الانسانية ، والصراع ضد البربرية : هذان هما الموضوعان اللذان جاءا في لوحتي بروجيل : « انتصار الموت » و « مذبحه الأبرياء المقدسين » . ويظهر في اللوحة الأولى جمع غفير من الهياكل العظمية ممتطبة أبناء آدم . وفي الثانية ، جنود دوق الفا وهم يذبحون القرويين الفلمنكيين وأطفالهم . وفي اعتقادي أن هاتين اللوحتين قد بلفتا أسمى مستوى استطاع بلوغه التعبير عن الرومانتيكية ، وإن كانت المراجع لا تعترف ببروجيل - كمصور رومانتيكي . هذان هما عدوا البشرية ومعايير الجمال والحقيقة ، الموجودة للانسانية ، ومن أجلها وحدها : الموت ، والشعور باللامسؤولية - حليف الموت . ويرجع توثق الصلة بين الرومانتيكية

والعهد الحاضر الى أنها قد تفردت بين كل هذه العقائد في التعبير عن هذا العداء الأساسى ، ورسمت طريقها بناء على ذلك .

**أعتقد اننى أستطيع اجمال المعتقدات الاجتماعية للرومانتيكيين المعاصرين فى مثل هذه الصيغة الآتية :**

١ - لو نظر للانسان كفرد ، فانه سيبدو فى قرارة نفسه سىء التكيف . فهو يملك احساسا واعيا بشخصيته ، لا تشاركه فيه سائر الكائنات ، كما نستطيع الحدس اعتمادا على العقل . وهذا يجعل الادراك العاطفى للموت غير محتمل وغير متوافق مع الاستمتاع المتواصل بالوجود . ومن هنا يحاول الانسان فى سائر الانحاء اما انكار أن الموت حق ، أو انكار وجود شخصية له .

٢ - فى العهد الحاضر قد سد البحث العلمى - فيما يبدو - الطريق أمام ملاذ أساسى كان الانسان يحتفى به فى الماضى ( نفى الموت ) . ولقد قلت - فيما يبدو - لأن العامل الهام من وجهة نظر السيكلوجية الاجتماعية ليس الدليل الفعلى ، بل هو قبول نسبة كبيرة من الأهلىن الذين تجاهلوا حتى الآن هذا الادراك للموت كحقيقة (١) . ان هذا القبول عندما يحدث لاناس قد أضعفت النظم الاجتماعية من انسانيتهم ، من الأسباب الجذرية للهروب الى البربرية .

تبعا لذلك قد ازداد التركيز أكثر من ذى قبل على نفى الشخصية الفردية والمسئولية الفردية ، لأن اعترافى باننى فرد يستلزم اعترافى

---

(١) من الغريب للغاية أن يحاول بعض النقاد مرة أخرى تصوير هذه النظرة على أنها صورة من الفيبة الدينية . ويرجع هذا الى حد كبير الى استعمالها لكلمة « طبيعة انسانية » ، ومناقشتها لملاقة الانسان بالكون ، وباستثناء ناحية التشاؤم الفلسفى الذى يقرب التفسير الرومانتيكى من الانطواء تحت الدين ، من العسر أن ندرك كيف سيبدو هذا التفسير للتاريخ أكثر اتصافا بالاتجاه الدينى من أى تفسير ماركسى أو تفسير خاضع للوضعية العلمية . وهو بالتأكيد ينكر أى صورة من الاعتراف بشىء خارق فوق الطبيعة . اما بالنسبة لنظرة وابتعد الى الرومانتيكية على أنها ثورة ضد العلم فيمكن القول ردا على ذلك ان النظرة الرومانتيكية الى الميتافزيقا والسياسة مؤلفه على نفس النحو المتبع فى أى فرض علمى أى معتمدة على الرجوع الى الوقائع المشاهدة للتاريخ أو علم النفس . وربما كانت تفسيراتها غير معصومة ، ولكن منهجها بالتأكيد فوق كل لوم حتى من العقلائين الذين لا تستند فكرتهم فى الاصلاح الاقتصادي للمجتمع على أى دليل تاريخى يدعمها . وربما أمكن ان أضع الوعى الرومانتيكى على رأس قائمة أسباب التقدم العلمى .

ايضا باننى سوف انوقف عن الوجود . ويتخذ « النفى » صورة اعتقاد متزايد بوجود مجتمع خالد خفى هو وحده الذى يتصف بالحكمة والقدرة على النهوض بأى مسؤولية ، والمطالبة بالولاء له . والفكرة قديمة قدم الفكر الانسانى ، وان كان قبولها قد تحول شيئا فشيئا الى معنى الاحتماء من حقيقة النفس . فالمجتمع ليس شكلا من أشكال مسخ المسؤولية الاخلاقية فحسب ، ولكنه بمثابة الرحم الذى يستطيع الحبو اليه ، وبذلك يتحقق الخلود ، خلود الدين لم يولدوا .

٣ - على أننا قد رأينا أنه من خصائص الجماعات المفرطة في تخصصها قيامها بغمر الدوافع البناءة ورفعها من قدر الدوافع الهدامة ، اذ تتمخض افعال أى جماعة عن ميول هدامة ولا معقولة . وتتميز اتجاهات الافعال التى تمليها طريقة الجماعة في التفكير على أبنائها من « الأفراد » بالغرابة والوحشية وابتعادها عن العقل ومع الافعال البناءة العادية بحيث تبدو في حالة الرجوع الى المعايير الفردية للمسؤولية الانسانية مرضية من الناحية الطبية . الوعى بالمسؤولية الشخصية هو العامل الذى يفرق بين العلاقات الانسانية ، وعلاقات مجتمعات الحيوانات التى تبدو مماثلة في ظاهرها . ولقد استطاعت اللامسؤولية المعاصرة أن ترمى هذا الوعى بعرض الحائط .

تحدث الثورة البربرية دون أن يصحبها أى تغير خارجى في اللحظة التى ينفصل فيها التعاون المتبادل عن النظام السياسى ، وخروج الهيئات عن سيطرة المهيمنين عليها ، في حالة الانتقال من المجتمع المؤلف من أفراد مسؤولين الى مجتمع المواطنين اللامسؤولين . وفي نقطة محددة من تاريخ كل حضارة وقبل بلوغ قمته الاقتصادية بقليل ، تحدث نقلة في الازام الحضارى من المجتمع المعتمد على التعاون المتبادل الى المجتمع المعتمد على اللامسؤولية المشتركة . وربما ظهر ذلك في صورة ثورة صناعية ، وتقدم في العمران ، أو كتغير في الاتجاه القومى من الشعور بالتآخى الى العدوان الطائفى . ولكل مجتمع محاوراته الشبيهة بتلك التى دارت بين المبعوثين الآنيين وحكام ميلوس التى تتصف بفظاظة واقعيته ، وتسببها في حدوث نورته البربرية وابتعاد أفعال المجتمع عن المسؤولية ، وابتعاد تصرفات أعضائه عن العقل .

\*\*\*

نحن نضطر في أى مجتمع بربرى الى أن نعيش في بيمارستان



حيث نحيا كمرضى ومكتشفين في وقت معا . واعتمادا على هذا التماثل ، ثمة قوانين معينة ، اهتدى اليها عن طريق التجربة ، هي التي تتحكم في سلوكنا .

**فأولا -** أنا أدرك بذور المرض في نفسي ، وأعرف أنني لو سمحت لنفسى لأى سبب كان ، ولو مرة واحدة ، بمشاركة مثل هذه الجماعة في أفعالها ، وفرطت في مسئولياتى تجاه الآخرين ، فأننى سأصبح من هذه اللحظة مجنونا ، ودرجة جنونى تحددها المصادفة البحتة .

**ثانيا -** لابد أن أشعر بالريبة في أى فريق أو جماعة أو عصابة تسندها القوة . وحيشما يلتقى اثنان أو ثلاثة من هذا القبيل فهناك احتمال لظهور اصابات بالخبل بينهم . وقد تكون أعراض ذلك قتل اليهود أو جلد الهنود أو الايمان باللورد جوردون أو بالجماعة الإرهابية الأمريكية كوكلوس كلان ، أو قذف برلين بالقنابل . على أننى لن أشعر شعورا شخسيا بالمقت أو عدم الثقة في أى انسان من أقرانى المرضى ، فهم مثلى بالضبط ، وبوسمى أن أدرك مدى خطورتهم ، وإن كنت سأعرض أنا الآخر للظهور بمظهر الخطر في نظرهم ، لو أننى سمحت لنفسى بالتورط في مثل هذه الحالة . قد يقال أننى انكر المسئولية الاجتماعية . وأنا لا انكرها ، وفى اعتقادى أن المسئولية لا حد لها . ونحن مسئولون الى غير حد تجاه كل شخص نقابله . فكل رئيس مدين بالمسئولية لرجاله ، ولذا عليه ألا يضطهدهم . انه مدين بوصفه انسانا ، ولا يرجع ذلك الى وجود سلطان مطلق متمثل في نقابات العمال يطالبه بذلك . والبربرية هروب من المسئولية ، ومحاولة لممارسة هذه المسئولية من أجل اشباح طاردة لا وجود لها ، بدلا من ممارستها لصالح أناس حقيقيين . وقد يشعر كل مواطن مخلص بالمسئولية تجاه المجتمع بمعناه المطلق ، ولكنه قد لا يشعر بأى مسئولية تجاه من يقتلهم . ولا معنى للشعور الحار بالولاء من جانب المواطن الصالح غير عدم الشعور بالمسئولية ، فبتأثيره يتحول « الحب البسيط للبلد والديار والتربة الذى لا يحتاج الى تبرير أو منطق يدعمه ، عند الأنصار الرسميين للدولة الى تعصب « وطنى » مرضى ، واتفاق جماعى على التهديد ومؤازرة عمياء لحكام الدولة ، أى الى أنانية قومية نائحة وتصميم أحقق على اقتراف أبشع الجرائم من أجل المجد القومى (٢) . ونحن لا نشعر بأية مسئولية كانت تجاه المجتمع

البربرى ، لأننا ( لا نعترف بأى واجبات اخلاقية تجاه أى عصابة من المخبولين ) . فى اعتقادى أن مسؤولية كل فرد تجاه الآخر لا تقف عند حد .

**ثالثا -** ينبغى على المرء أن يعمل على « الاخفاء » . فعندما يكون الجنون عرضا سائدا ، يصبح عدم الاكتراث واجبا . وتتركز المهمة الأساسية على الحرص على عدم اطلاق هذه العصابات الهائجة من أقراننا المرضى على أفعالنا ، لأن غضبهم الأساسى ينصب على أى إنسان يذكرهم بقاءه متمتعا بشخصيته بمعنى الشخصية والموت . ويحيا المرء مهددا بخطر دائم من الكراهية أو من رغبات المواطنين « الصالحين » الممانلة فى أثرها الهدام . وسوف نحتاج الى الدعاية والخداع والمهادنة والتنازل ، حتى نساير الآخرين . وعندما تقوم اثنتان من هذه الجماعات الصارخة بقتل كل منها الأخرى ، فأننا سنتعرض للنبد من كليهما بوصفنا خونة ، لأننا رفضنا المشاركة ، وأقصى ما نستطيع فعله هو محاولة اختطاف شخصية ممن بلغت حالة تدعو الى الأسى أو شخصيتين من بين هذه الجموع التى خضعت لاغراء السفلة وضمها الى صفوفنا ، ومصادقتنا لها .

لا يتحقق التعبير الموجب عن مثل هذه الأفكار عن طريق صندوق الاقتراع ، ولكن اعتمادا على الاستعادة الفردية لسلوك المواطن القادر على تحمل المسؤولية ، وتبادل التعاون القائم على الأخذ والرد ، لا بالخضوع للأنظمة السياسية ، وإنما بتشجيع العصيان الفردى والفكر الفردى ، والهيئات الصغيرة المسؤولة التى تتبادل العون وتعمل على التغلب على التدهور ، وتركز على ممارسة الحضارة . هذه هى فلسفة الفعل المباشر ، التى عرفت عن المتمردين ، وأفراد المقاومة الشعبية ، أهم شخصيتين إنسانيتين فى كل عصر بربرى .

فى المستقبل سنصبح مسئولين أمام أقراننا من الأدميين لا أمام المجتمع . وترادف حالة انغمار المسؤولية ، حالة اختفاء شعورنا بأساس واحد نشترك فيه فى المجتمع . وبمجرد اختيار البربرية ، لن يكون هناك دواء لذلك سوى « الفعل المباشر » فى مثل هذه الحالة لن نقبل أبة مسؤولية تجاه أى طائفة . اذ أن مسئوليتنا ستتركز على علاقتنا بالأفراد . ولا يقتصر هذا التخلي على « الفنانين » . فما جعل « الفنانون » يتمتعون بهذا الحق هو انتمائهم الى أبناء

البشر ، فهم لا يتمتعون بأى حقوق لا يستطيع الاسكافيون والأطباء وريبات البيوت التمتع بها بالمثل . وتتعرض المطالب التي يطالب بها المجتمع الخبازين من انو اللامسؤولية الى نفس الاساءة التي تحدث في حالة عدم شعور الشعراء بالمسؤولية . فلا وجود لأى ولاء قائم على اندماج الأفراد ، وكل سياستنا قائمة على علاقات بين أفراد متفرقين كالذرات .

والحق أننا لم ننبذ المجتمع بسبب أننا فنانون . انه هو الذى نبذنا أو لفظنا . ونحن نحيا ونحتك به وكاننا سكان لم يتبعوا المالك . ولذا لم يطردهم من مسكنه . أننا لم ننتج ، وان كنا عندما تشبشنا بالشخصية فأننا قد تمسكنا بشيء يعرف الجميع انه نذير الموت . انهم يشعرون نحونا بالقت لأننا نذكرهم به . فهم ينغمسون في المجتمع الى حد الفرق فيه ، وبذلك تختفى عن أنظارهم الأبراج الشاهقة فوقهم ، مفضلين الوقوع في الخبل ، على مواجهته . فالفاشية ملاذ من الموت في الموت وهى بمثابة خلاصة جامعة لكل ما يحدث في تاريخ المجتمع البربرى .

هذه هى النهايات الضرورية لعصر تدهورت فيه النظرة الى المجتمع والعالم . واعنى بذلك النظرة الفيكتورية الليبرالية البورجوازية ولن يضيف سوى القليل الى الكلام عنها وصف أنصارها « بأهل الظلمة » أو بمن « فقدوا اعصابهم » . فهم يمثلون نتيجة تكاد تكون محتمة للعصر ، وهم من الناحية العملية يعبرون عن الجميع ، حتى عن الكتاب الماركسيين الذين لا يعترفون بهم ، ويرون أنه من العسير عليهم التعاطف مع الرومانتيكيين الذين يعدون لسان حال لهم . فهم حقيقة من حقائق التاريخ الاجتماعى أكثر منهم نتيجة للفكر الواعى .

وفوق كل ذلك ، فهم يمثلون حالة عقلية واعية أو غير واعية لجيل كامل من الكتاب ممن يتبعون النزعة الفردية أو من يرفضونها على السواء . وهم بكل وضوح لا يمثلون الأفكار الكامنة وراء « الفن للفن » ولعل الأصح هو القول بأنهم من أنصار « الفن للمسؤولية » وبكل تأكيد ، لا يطالب الجيل المتأثر بمثل هذه الأفكار بأى مطالب لنفسه ، لا من ناحية الجاه أو القدرة على الاستبصار . من هذه الطائفة من الأفكار ، ومن هذا الاتجاه الميثافزيقى السياسى تتألف عقيدة اسمها الصحيح هو الرومانتيكية .

\*\*\*

تسلم الرومانتيكية بتحالف كل البشر ضد عداء العالم وضد السلطة التي تعمل على نقل عبء المسؤولية الشخصية الى أكتاف أخرى . وهذه نظرة واقعية من أولها لآخرها ، بيولوجيا وتاريخيا . فهي لا تحتوى على أية خلاصات بهتدى إليها اعتمادا على أية عملية خلاف فحص التجربة الانسانية والمشاهدة . ويرتد كل غضب الكلاسيكيين منها الى رفض الرومانتيكية للأفكار الموهومة عن التقدم التاريخي المحتوم والادعاء الميتافيزيقي المضمحل بوجود حقائق لا تقبل التفسير في المثل الانسانية ، قائمة في فراغ ، من الجوانب النفسية والمادية التي ندعى « بالحقيقة القصوى » ، أى تلك المثل التي يلوذ بها لا شعوريا أصلب الناس تمسكا بالمادية الجدلية ، عندما يتحدث عن « العدالة الاجتماعية » .

وترفض الرومانتيكية بأسلوب قد يكون أشد الحاحا ، صورة النظام الاجتماعي ، الذي تستتر فيه المسؤوليات الانسانية ، بحيث لا تحتفظ أية فكرة من الأفكار الدالة على العدالة أو الحرية بمعناها الا بفضل ما يضيفه عليها القابضون على أعنة الحكم والمهمنين على أحوال المجتمع التي نعيش فيها الآن ، والتي يصح تسميتها بالبربرية . وبعد الانقراض المعنوي للمسيحية ، بقيت الرومانتيكية العقيدة الوحيدة التي تتمتع بمذهب متماسك من الأحكام الأخلاقية التي يستطيع الاستناد إليها . ولما كانت أخلاقياتها ونظرياتها الاجتماعية ونظراتها الى حاجات الانسان والواجب الانساني متوافقة ، ولها أصل تاريخي وعلمي مشترك ، أمكنها التنبؤ بكل ثقة بما يتوقعه كل نظام بربرى من دمار ذاتي .



وعت الرومانتيكية دائما مظاهر المأساة في الحياة الانسانية ، ومن ثم فإنها ناصرت على الدوام فكرة الشخصية ، وجعلت عقيدتها تستند على المسؤولية المباشرة وعلى الفوضى السياسية . وتمة وحدة لا تنقسم بين الدراية الرومانتيكية بالموت والدراية الرومانتيكية بالمسؤولية الشخصية الانسانية . وللجانب السياسي أصل ميتافيزيقي يتفرع منه . فلما كنا جميعا نركب نفس القارب ، فنحن نعد جميعا مسؤولين مسؤولية محتومة تجاه الآخرين ، وكأنا طافون على نفس حطام المركب . في مثل هذه العهود التي تتميز بالتوسع الاجتماعي ، عندما ترتفع صيحات « التقدم » ، يصعب على الفنان الى حد كبير أن يدرك أنه في نهاية المطاف عدو للمجتمع دون أن يدري . أما في رأى مرحلة من

مراحل التحلل الاجتماعى ، كما هو الحال الآن ، فقد برزت ضرورة الاعتراف بدور الانسان الذى لا يشعر بالتبعية لأحد فى وجه « الحرب الشاملة » ، والمجتمع الشمولى ، وأقيت هذه المسؤولية على كاهل كتاب لم يكن لديهم أدنى استعداد للنهوض بها . ونتج عن التعقيد النقنى فى البربرية المعاصرة أن فقد أعصابهم أولئك الذين سبق لهم اعتناق الكلاسيكية ، حتى أصبحت ركيزة عندهم ، والذين يعترفون بان الشمولية ممقوتة ، ولكنهم يرون المجتمع صاحب الفضل فى تصميم مشاريع المجرى واستئصال الزائدة الدودية ، ونسوا الفارات على نطاق واسع فى هامبورج ومدابج بولاندة . ووجهة النظر الرومانتيكية الآن هى نفس ما كانت عليه على الدوام : عند التعامل مع مجتمعات اللاؤوس ، علينا أن نعتبر أنفسنا كأننا مبجلون مع الكابتن بلاى ( فى رواية وفيلم تمرد على السفينة باونتى ) فهو عندما يصدر أمرا بالابحار نتحتم اطاعته تبعا لادق نظام من الضبط والربط ، وعندما بأمر بجلد أى انسان ، فان أحدا لن يتردد فى اطاعة الأمر . ان هذا هو درس المسؤولية الذى يعرفه القروى والمحنك على السواء . نعم ان كل ما ترتب على محو الشخصية الانسانية بفعل الصناعة هو حجب فكرة ، ربما لاقت ترحيبا اجتماعيا فى أى مجتمع مسئول . هذه الفكرة هى إعادة كشف البهيمية التى يبلغها المواطنون الطيعون ممن تعلموا الفضائل الغربية للمواطن والتى قلبت هذا الجيل راسا على عقب . لقد نسي الفكتوريون معنى الموت ، بتأثير نشوة النصر ، وانتقلت مبتدلاتهم الى اجزاء متناثرة من المعمورة ، ومن ثم لم يستطع لمحا الفنان ، وساعد تخدير المسيحية الأنجيليكية ، على نقل هوس الطاعة الى أطراف قصية .



تحدثت عن الرومانتيكية بكل تعاطف ، وان كان هذا لا يرجع الى اخفاقى فى ادراك زيفها . والكلاسيكى يتعرض دائما الى خطر فقدان شعوره بالمسؤولية . أما الرومانتيكى فيفقد سلامة عقله . فهو يتحرك بلا انقطاع على حبل مشدود ، مهددا بالسقوط فى هوة من معانى الفكر كالشفقة وتجسيم النفس فى صورة درامية ، والتصوف واعتناق الكاثوليكية والاستسلام للرجعية السياسية ، أو اليأس الرضى . وترداد خطورة مثل هذا التدهور عندما تكون الفريدة قد نشأت على عجل اعتمادا على فعل شبه واع وبتأثير احساس أقرب الى الشعور بالكارثة الاجتماعية الوشيكة الوقوع . ويذكرنا ذلك باتصاف الكلاسيكية الثورية

بفرط تخليها عن المسؤولية عندما تزج الى صراع عنيف مع الوقائع التاريخية والاجتماعية . على انه لا يحق لنا الارتكان في نبذنا للرومانتيكية على من فقدوا أعصابهم من الرومانتيكيين ، مثلما لا يجوز لنا استبعاد غاز أول أكسيد الكربون لأن واحدا من الناس قد استخدمه كوسيلة للانتحار . وكل فكرة أو عقيدة تحمل في طياتها جرثومة قادرة على اهلاك من يعتنقها . والتنبؤ بأنه من المقدر فضاء نظام اجتماعي ما على نفسه - برغم انصاف هذا الاستنتاج بوهنه - لا يختلف في دلالاته على فقدان السيطرة على الأعصاب عن الاستنتاج القائم على الملاحظة العلمية ، أو التجربة ، باحتمال موت انسان أو اندلاع بركان . وما يثبت صحة دعوة الرومانتيكية دائما هو الوعي بالانسانية المشتركة ، والحرص على هذه النظرة الى التاريخ المشبعة تماما بروح العلم .



.... جوهر الرومانتيكية هو تقبل الاحساس بالمأساة . وكل عمل خلاق يتحدث بالنيابة عن انسان ما ، ولولا ذلك لما كان له لسان حال . ويظهر ذلك حتى في زخارف الخراف ، عندما يعبر فيها عن الاحتجاج على رتابة عمله . وأنا أعي دائما هذه الأصوات الكامنة . ولا يختلف مقدار ما أعيه منها في التعابير الباكورة بأشكالها العصبية العشوائية كما تظهر - في مبدعات الهمج والطفولة ، وفي الفن الرديء المستعار المنتج في ظروف متحضرة عما أعيه منها في الأعمال الدالة على براعة الصنعة والاحتراف في عصور التصوير الكبرى . وما من نشاط خلاق يخلو من الاحساس بالاحتجاج ، فالخلق هو الطريق المفتوح الوحيد أمام الانسان للاحتجاج على مصيره .

ينبغي أن يتخذ « التفرد » في الأحوال الفعلية للكتابة المعاصرة أشكالا مختلفة . على انه لو دل على أبة حرارة أو بغض أو احساس بالتفوق الاخلاقي أو في الاحساس الفني أو أى صورة من صور حبة الأبراج العاجية ، لكان معنى ذلك قضاءه على نفسه . فمن جهة ، بوسع كل امرئ ، بل ومن واجبه أن « يتفرد » وإن كان بوسع المرء في نفس الوقت أن يعجب بما في أى حادثة من سمو ومميزات مأسوية ، أو بالشجاعة التي ساعدت على تحقيق انجاز ما . ومن لا يتأثر بالأحداث تأثرا عميقا ، يحتمل أن يكون عاجزا عن الخلق . وليس هناك أدنى مبرر لعدم اقدام الشاعر على نظم أناشيد في الاشادة بالثورة الروسية

أو خزان الدنبر ، لو انه تأثر بهذه الموضوعات ، أو قيامه بالتحدث بلسان أى صوت من الأصوات المغمورة ، تماما مثلما يبدو معقولا شعوره بمقت أى طاغية ، أو قيامه بتسجيل « خلاط الخرسانة المسلحة » . غير أن الشعر ينبغى أن يكون مسبوقا بالوقائع ، بحيث يتعد كل من يكتب ابتعادا كافيا عن موضوعه ، حتى يتيسر له ادراكه فى أبعاد تاريخية معقولة . ان حق القيام بذلك حتى فى مجتمع تلهم مثله بالتعاطف ، مسألة جوهرية لكل كتابة جيدة ، وأما أن المجتمع المعاصر قد أجمع على انكار هذا الحق ، فمسألة لا تقبل الشك . وعلى سبيل المثال عندما يجيء الكلام عن تعليل الحرب ، يجمع عامة الناس ، والزعماء على السواء - بوعى أو بغير وعى - على الاعتراف بعدم وجود عائق خطير يهدد ارادة مواصلة القتال ، غير وجود كيان من الفن الموضوعى ، وتتخذ محاولة الخلاص من هذا الشيء ، شكل اخماد صوته عن طريق التشهير ، أو المؤامرة أو التجاهل ، تبعا للطريقة السائدة فى المجتمع موضع البحث . ومع هذا فانه يظل موجودا . ويلقى حق « التفرد » خصومة فى كل مكان . والزعماء الذين يهللون لأى عمل عام قام به فنان معين باعتباره قد استهجن به خصومهم ، يشعرون بالضيق ، عندما يكتشفون كيف امتد الانتقاد والاستهجان اليهم أيضا .

ومن ناحية أخرى ، هناك ضرورة جوهرية ، استندت إليها النظرية الرومانتيكية - الاتصال بين الفنان وأقرانه من البشر ، أو إنسانيته فى عبارة أخرى . فعليه أن يعزز الحاجة الى التفرد بالنظر الى كل الحركات والمجتمعات نظرة محايدة . ولا يعنى هذا امتناعه عن الحكم عليها اطلاقا ، ولكنه يعنى اتباع قاعدة واحدة فى الحكم عليها . وهو ليس قادرا على حمل أوزان متنوعة فى جعبته ، وهذا من أسباب تعرضه للجنون فى حياته العامة . ولا اختلاف بين اتصاف الفنان بالتفرد والإنسانية ، وبين تفرد غيره من المسؤولين واتصافهم بالإنسانية - بمعنى الانعزال عن البربرية والشعور بالوحدة عن باقى البشر . ومن مفاخر الأدب الانجليزى ، ان تتمكن انجلترا من اخراج « التاريخ الاجتماعى » لترفيليان فى عصر يكاد يكون بلا نظير فى التعصب الجنونى للقومية . انه تاريخ للعلاقات ولتجربة لن يستطيع انسان الوقوف بمعزل عنها ، ولقصصة البشرية فى حريها المتواصلة مع المجتمع . وعلى هذا تنضح انه عندما يقف الفنان فى صف الانسان ، فانه يحقق كلا من واجبه نحو الانعزال ونحو البشرية .

لا اقر الفكرة القائلة بان الفنان اساسا مفسر لاغراض التعبير الاقتصادي واحداً - تمثيلاً مع تصور كودويل ( راجع ١٧٣ - ١٩٠ ) ، لأن هذا يعنى حصر عدد المستويات التى يمكن أن يوجد فيها الفن . وأول وحدة يعنى بها الفنان هى الكائن الانسانى . وتتمثل رؤيا الفنان له مع رؤيا الطبيب ، أى يراه كفرد يتشابه فى أعضاء جسمه فى قدر كبير من التكوين النفسى مع كل فرد وجد فى العصر ، ومع الفنان ذاته . فالفنان كالطبيب ، واحد من بنى البشر ، يخضع لكل فرع من فروع التجربة الانسانية من السياسة الى الموت ، وان كان يملك بفضل موهبته القدرة - التى يكتسبها الطبيب بعد تمرس - على التوضيح والشرح وتقديم العون . وحساسيته منازرة لتعلم الطبيب الطب ، فهو يعنى شعورياً - أولاً شعورياً - وضع الفرد وجذور بنىته الممتدة فى علم الانسان وعلم النفس والتطور ، لا هو بالسوبرمان ، ولا هو شخصية مميزة ، ويتساوى فى هذا مع الطبيب . وما يعنى الرومانتيكى بصفة اساسية هو هذه الخاصة المتعلقة بالانسانية - فهى اصل التعاطف الرومانتيكى ، وفكرة المشاركة فى مسئولية التجربة ، والانسان كنتاج لبيئته وضحية لها هو اساس الرومانتيكية وعليه يعتمد تعريفها . وبالإضافة الى هذا الوعى الضرورى ، هناك القدرة التقنية المتعلمة او المكتسبة التى يحتاج اليها فى التعبير عن هذا الوعى . وربما أمكن مواصلة التشبيه والقول بوجود تشابه بين الكلاسيكية والعملية الجراحية . فهما يتشابهان فى نفس ايشارهما البراعة التقنية ، ونفس الاشارة بدور التدخل الخارجى ، بدلا من التركيز على ما يجرى فى الكيان العضوى للفرد . ويشعر الفنان بوصفه آدمياً ، والطبيب فى ممارسته بوجود استمرار دائم فى الظروف ، واختلاف فى البيئة ، فيبدو الكائن البترى فى حالة الفن ، والمريض فى حالة الطب ، كعاملين تابئين من الناحية الجوهرية . فلا اختلاف بين « هاجيسكورا » وأى فتاة من الراقصات ، أو بين المحاربين الهوميريين وأى جنود آخرين - فأنت لن تستطيع أن تقرر هل الانسان وهو بلبس لبوس المسرح ، أكان نازياً أم فوضوياً ، لأن هذه الناحية من وجوده لا تفيد الا قليلاً - ان ما يعنىك منه هو انه انسان . واستطاع حياد الطب أن يثبت وجوده فى هذه الحرب على خير وجه ، واستطاع أيضاً الفن الرومانتيكى انبات حياده وقدرته فى البقاء بعد العهد الرومانتيكى « لاعتماده على مجتمع الانسان الأعظم اتساعاً ، والذي يجنح المجتمع المحصور الى القضاء عليه . ويمكن أن يصادف هذا المجتمع الانسانى الكبير فى اكواخ لندن



أو سجون أمريكا وحدها . يبدو لى أن هذه الناحية العالية فى الفن .  
هى الناحية النافضة فى الكلاسيكية والماركسية . وهو أمر شبيه  
بما حدث فى ميدان السياسة ، عندما لم يمتد « تضامن الطبقة العاملة »  
وينحول الى معنى التضامن الانسانى ، الذى يشعر بالمسؤولية ،  
وبمعاودة كل تحكم باسم السلطة . وامتداد تقويم الانسان على هذا  
الوجه فى مجال السياسة هو الذى جاء بالفوضوية ، وتسبب وجود  
أساس مشترك للفوضوية والرومانتيكية فى عدم انفصالهما فى تطور  
الفن . وهذا أمر شبيه بما يجرى فى ممارسة الطب ، عندما ينظر  
اليه كشيء يتعارض مع صنعة الجراحة البيطرية ، كما يبدو فى نظر  
أمثال سيكلوجى الجيش الذين يهدفون لشيء آخر غير الصالح الفردى  
البحث . فلا غنى فى مثل هذه الحالة من ممارسة الطب عن وجود  
شعور حياد انسانى مماثل .

ومع هذا فقد تعرضت قيمة النقد الماركسي للركود عندما ركز  
دائما على عناية الفنان بالبيئة . وبمجرد تسليح الفنان بمثل هذه النظرة  
الى الانسانية ، ومعرفته بأنه جزء منها ، وليس مجرد مشاهد لها ،  
فانه يضطر الى العناية بشتى جوانب البيئة فى العصر ، من ناحية  
تفسيرها واحداث تغيير فيها على السواء . ولن يصادف الكتاب الذين  
يخشون المشاركة بكل قواهم فى قضية الانسان التى يعترفون بها ،  
الا القليل فى تراث الرومانتيكية مؤيدا لأحجامهم . هذا النقد قيم فى  
ذاته ولكنه فى الحاضر قد اتجه باصرار الى غير موضعه . ان فكرة  
المجتمع اللامسؤول -- ايا كان نظامه الاجتماعى -- هى دائما أبدا عدوة  
التصور الرومانتيكى للانسانية . وفى عصور الانحلال التى يثاب فيها  
المرء نظير عدم شعوره بالمسؤولية يتهم الفنان الذى يتأمل ويفسر  
بالانحلال ، كما يتهم الفنان المدافع عن المسؤولية بالتشتت . ولن  
أستطيع أن أدرك أى ذرة من الاختلاف بين مهاجمات المداهنين  
والبهلوانات الذين يروجون لنظرية البلسفية الحضارية ( كالقول مثلا  
بان جويس وبروست هما المسئولان عن سقوط فرنسا ) ، وبين أصحاب  
النشاط السياسى الذين يتهمون النزعة الفردية الرومانتيكية بفقدان  
أعصابها . فلائنان يقلدان من يكسر البارومتر ، لأنه نبهه الى سقوط  
الطر .

\*\*\*

.... يمكننا أن نصادف بعض الطوائف المحصورة التى استطاعت  
النجاة من لعنة المجتمعات التى ترى للمجتمع شخصية ثابتة ،

منشرة في سائر الأنحاء كالمخابيء أثناء الفترات الجوية ، والفري القوقازية وبعض القبائل البدائية والمساكين في بعض المنقولات النازية ، والمزارع الروسية الجماعية . هذه هي أكبر مجتمعات تظهر فيها الفوضوية كحقيقة ، ولا ينظر فيها سُدرا الى التفرد والانعزال الممهد للابداع الخلاق ، بنفس القدر الذي يحدث في مجتمعات أصحاب الوجوه السمحة البراقة الذين نحصر فضائلهم في فضيلة الاجماع على الخطأ . هذه الفضيلة فضيلة الموت . وهم لا يهربون من الموت عندما يتجنبونه بنبد الحياة . ان تشابه هياكل بروجيل في وجوها لم يكن عبثا .

عماد المسؤولية الفنية هو تعهدنا بحمل كل هذه الأعباء على اكتافنا ، أى بالمطالبة بحق التصويت لمن لا يتمتعون بهذا الحق . فعقيدة الرومانتيكية في الفن عقيدة تتشبه بالمسؤولية : المسؤولية التي تولدت عن الاحساس بانها ضحية لطغيان المجتمع ، في عالم معاد ، والمسابهة في المصير لبرومثيوس محوّر خطفها ، في مناصرتها الدائمة ودفاعها عن الانسان ضد البربرية ، وعن المجتمع ضد اللامسؤولية وعن الحياة ضد سفك الدماء والولاء الانتحاري .

## ستيفان سبندر

### تمهيد - العالم الباطنى للرومانتيكيين

الرومانتيكية فكرة غامضة الى حد عزال ، يرجع الى خفاء التجارب التى تتحدث عنها . وتوحى لدى استعمالها بوجه عام بوضع أو مناظر معينة توحى بدورها بجو معين . فالغابات والشواطىء الصخرية والجبال وغدير المياه والكهوف ، والجبال المكسوة بالجليد ، والرحاب الفسيحة فى البحر أو السهول ورعب القبور فى الليالى القمرية - كل هذه المشاهد توحى برحابتها أو وحشتها بالجو الرومانتيكى الصميم . على أن العزلة الرومانتيكية مشحونة بالحياة . فهى عزلة قابلة للتعبير والافصح عنها ، ويصح وصفها بأنها عزلة بليغة : عزلة « البحار القديم » فى قصيدة كولريديج ، المتغلغلة فى عظامه حتى أصبحت تشع من عينيه وتفترس من يستمع اليه . وربما كانت الأدغال أو الصحارى الموحشة القراء وعالم العلم باتساعه ، كما عبرت عنه المقادير التى لا يمكن ادراكها كتعابير يدركها الخيال ، أقرب الى المزاج الكلاسيكى منها الى المزاج الرومانتيكى . ويسمح للحديقة فى المناظر الرومانتيكية بالازدهار والنمو على سجيتهما . وفى بداية القرن الثامن عشر ، ازدهرت هذه الحديقة الى جنب حديقة القرن الثامن عشر الكلاسيكية ، التى ربما احتوت على مغارة وكهف وغدير ، أى بعض المؤثرات الرومانتيكية المقصودة . ولو آلينا على أنفسنا مهمة

---

من A Choice of English Romantic Poetry ( ١٩٤٧ ) .

البحث عن ملامح رومانتيكية القرن التاسع عشر في الشعر الانجليزي ،  
فاننا سرعان ما سنضطر الى الاعتراف بانطواء كل من « خواطر المساء »  
ليونج و « جروف » بلير وأشعار الفطرة لجراى ، وكذلك أوشيان  
وبيرنز ، بل وربما غابة وندسور لبوب ضمنها .

لو سلمنا بأن الرومانتيكية تكشف عن نفسها في المنظر الرومانتيكى  
والمزاج الرومانتيكى ، سيتحتم القول بأن هذين العنصرين يمثلان عاملين  
دائمين في الشعر . وعندما بحث كيتس عن أسلاف له ، اهندي اليهم  
عند سبنسر ، وشكسبير في حلم ليلة صيف ، وعند ميلتون بكل تأكيد .  
ولو صح القول بأن من خصائص الرومانتيكى العنف والعزلة والتسور  
بالأس والغربة ، والبحث عما هو بعيد عن المتناول والعزلة والتطرف ،  
لكان معنى ذلك تفوق « وبستر » « وتورنير » (\*) في النزوع الرومانتيكى  
على « تشنتشى » « وسجين شيلون » .

على ان هناك اختلافا بين رومانتيكية بداية القرن التاسع عشر ،  
ورومانتيكية باقي العصور ، لأن الرومانتيكية لم تعبر عن أكثر من حالة  
واحدة من حالات تشوسر وسبنسر وشكسبير وميلتون . اذ كانت لديهم  
حالات أعمق . عندما كان الشعراء الاليزابثيون المتأخرون يكتبون على  
النحو الذى بدوا فيه هستيريين بعيدين عن التعاطف على مجتمع  
زمانهم — مما يدفعنا الى الربط بينهم وبين الرومانتيكيين — فانهم كانوا  
يعبرون عن غضبهم بطريقة غير شخصية ، لا نصادف لها مثيلا عند  
بايرون وشيللى وكيتس ، كما أنهم لم يدركوا النماثل بين أهوائهم وأهواء  
الطبيعة الذى نراه من سمات الرومانتيكيين .

لعل اعظم ملامح شعراء الحركة الرومانتيكية تأثيرا هو اتجاههم  
نحو الطبيعة . والعزلة في الطبيعة في صورتها الأصلية تبدو غريبة  
مقفرة بعيدة عن روح الانسان ، لا يستطاع قياسها . أما العزلة  
الرومانتيكية فتمثل رؤية للطبيعة تعكس عزلة الشاعر ، حيث يهتدى  
الرومانتيكى في كل موضع من الطبيعة الى صورته ، ويترتب على ذلك  
صبغ الطبيعة بالصبغة الروحانية ، كما يترتب أيضا ظهور روحه بمظهر  
ما له علاقة بالمشاهد الطبيعية والأقمار والمياه الفسيحة . ويتسبب  
الاتجاه الرومانتيكى بتأثير ما يحدث من انتقاء جرىء — وان صح القول

(\*) جون وبستر وتورنير من مؤلفى المسرحية المفجعة وقد اشتهرا في القرن  
السادس عشر ، أما « تشنتشى » وسجين شيلون فمن تأليف شيللى وبايرون .

بأنه ليس انتقاء ، لأن المشاهد الفسيحة المختارة توحى بشعور الشاعر بأنه والطبيعة برمتها شيء واحد - في جعل المشهد الطبيعي الموجود خارج الشاعر يظهر كأنه سمة من سمات عقله . وأهم علامة مميزة لشعر الحركة الرومانتيكية هو أنه كثيرا ما تتخذ هذه « البرانية » مظهر « الجوانية » . وأنا لا اعتبر « بارنز » و « بيرنز » و « كامبل » و « كلير » و « كراب » و « جراي » و « هانت » و « لامب » و « لاندور » و « بريد » رومانتيكيين صميمين لعدم اتجاه هذا التحول من الطبيعة الى خاصة من خصائص باطن عقل الشعر في شعرهم ، حيث تحتفظ الطبيعة ببرانيتها .

ربما كان من الفجاجة القول بأن الشعراء الرومانتيكيين كانوا مجرد « أناويين » و « نرجسيين » ، وإن كانت حساسية الشاعر المترتبة على عزلته تتخذ عندهم ، أو من خلالها ، شكلا أناويا له ادعاءات باهظة ، كادعاء القدرة على الفهم اعتمادا على الحدس ، وادعاء الاتحاد مع الطبيعة في وحدة واحدة كما حدث عند وردزورث ، وعند شيللي صورة الشاعر المنقطع للشعر اعتمادا على قوة من الخيال تمكنه من تحقيق الإدراك الذاتي في عالم من خلق الخيال ، وعند كيتس في صورة ايماءة شعرية مأسوية ، تبرر نفسها . وتبدو العزلة الرومانتيكية عند بايرون وعند كولريدج كضعف روحاني ملهم وموهبة تفصح عن نفسها ضد ارادة الشاعر الواعية . انه ضعف يتحتم أن يعترف به بكل آسف ، وبأنه جزء من شخصيته ، الفنان الرومانتيكي القادر على تحقيق أكبر قدر من الموضوعية ، والنظر من بعيد نظرة نقدية .

ظلت السمة الرومانتيكية دائما عند شكسبير وسبنسر وميلتون على هامش حساسيتهم الشعرية . إذ كانت الأعماق البعيدة لهذه الحساسية مركزة بعمق على حقائق أخرى . والرومانس عندهم مجرد نزوة أو تلاعب للخيال . فهي بمثابة ملامح ثانوية مبهمه ، أما ما يتخذ الصدارة عندهم فكان دائما الاحساس بواقعية العالم وظواهره الدنيوية والالهية .

تكمّن وراء الحركة الرومانتيكية فكرة قيام الشعر بخلق ما يتوافق معه من واقع (\*) ، أو خلق عالم للخيال أكثر حقيقة من العالم الحقيقي

(\*) يستطيع مقارنة مقال سبنسر برمته ابتداء من هذه النقطة بمقال آبر كرومي من الرومانتيكية ( راجع ص ٩١ - ١٠٨ ) .

( عند كيتس ) ، أو قادر على أحداث تحول فيه اعتمادا على نوع من التفاعل الكيميائي الصادر عن الخيال ، مما يؤدي في النهاية الى تغيير شكل المجتمع ( شيللى ) أو عن طريق حدوث تفاعل بين العقل الخلاق للطبيعة مع العقل الخلاق للانسان ( وردزورث ) . من الناحية المنطقية ، لن يؤدي كل هذا الا الى ظهور حالة يتم فيها الحكم على الحياة والمجتمع تبعاً لمعايير الشعر ، بدلا من أن يخضع الحكم على الشعر لهما . ويتمخض عن ذلك أن تكون للأحداث التي تحدث في مثل هذا الشعر أهمية شاعرية مختلفة عن أهمية أحداث العالم . ولو كان هناك عالم للشعر أكثر صحة من العالم الفعلى ، فلن يكون هناك ما يدعو في مثل هذا العالم الى اتصاف الملك بأهمية تفوق الشحاذ ، أو أن تكون جريمة القتل أشد في عالم المأسىء من أية حادثة أهون من ذلك في الحياة . كما أن أحداث العالم اذا انعكست في مثل هذا الشعر ، فانها تتخذ أهمية شعرية ربما ماثلت أهميتها في العالم الحقيقى ، وان كانا لا يتماثلان . وادى مثل هذا الميل الرومانتيكى لخلق عالم باطنى للشعر ، الى عدم مبالأنا بالأحداث في روايات شيللى وكيتس ، على نفس النحو الذى نحرص عليه عند تشوسر وسبنسر . ولا يرجع ذلك الى قيام شيللى وكيتس بخلق عالم خرافى غير حقيقى ، ولكنهما قد قاما بخلق عالم لا وجود لأى اتصال ضرورى بين قيمه وقيم العالم الفعلى .

وليس كيتس أكثر الشعراء الرومانتيكيين تركيزا على الدراما الذاتية ، وان كان أكثر من عبر في معظم الأحيان عن الاتجاه الرومانتيكى، الذى يرى غاية الشعر خلق عالم داخلى أكثر ارضاء من العالم الفعلى . وساعده حرصه في الحياة الواقعية على اتباع البدهة على التعبير عن غاياته الرومانتيكية بصورة مناسبة لحقائق الواقع :

« ويبدو لى الآن أن كل انسان ( شاعر ) باستثناء القليل يرغبون في التشبه بالعنكبوت في نسج قلعه الأثرية من باطنه . ومواضع الأوراق والأغصان التى يستطيع العنكبوت الاعتماد عليها قليلة . وهو ينسج منها حلقات جميلة تملا الهواء . فعلى الانسان أن يقنع بنقاط قليلة يثبت فيها الأطراف الرفيعة من روحه ، وينسج عليها نسيجاً أثريا مليئاً بالرموز المعبرة في رقة عن قرارة نفسه ، حتى يتمكن من لمسها بروحه ، وبالفراغ الذى يساعده على الانطلاق » وبالتمييز الذى يرفقه به عن نفسه » .

ان أكثر ما يشغله هو فكرة الشاعر و « الشاعرية » . الشاعر في نظره ليس نبيا ولا حالما . انه حامل مفتاح جنة المتعة ، ويتحمل من أجل ذلك العالم الواقعي عن طيب خاطر . على أن كيتس قد قدم لنا بغير شك في « الأناشيد » (\*) أكمل رؤية لعالم الخيال المكتفى بذاته . ويعتقد أن هذه الأشعار فريدة في الشعر الانجليزي ، وإن كان من العسير الإشارة الى سر تفردھا . وما يتأثر به المرء على التو هو اكتمال كل نشيد في تعبيره عن روحه . فكل قصيدة صورة متألغة مرسومة بألوان نضرة طبيعية ، بحرارة وتفصيل ، ومزودة باطار يعزلھا عن باقى الأشياء . وتحظى كل منها بأعظم قدر من رضاء الحس ، بعد تأمل ما تعرض من موضوعات أو مشاهد أو حالات . وترجع قوة تأثير هذه القصائد الى نظرتها الصافية وهى تعرض « يوما من أيام الخريف » أو « أمسية معطرة فوق أغصان شجرة » ، أو « آنية اغريقية » ، والى مشاعر الرقة والحب فى كل حلاواتها بمعزل عن العالم ، بعد تحويلها الى عالم من الشاعرية الخالصة . وتضم الأناشيد أنقى الأحاسيس المزودة بكل ما يساعدها على تحقيق متعة الروح والجسد . . . . فهى مبدعة كعوض عن العالم . على أن ما يمنحها روحها الدرامية الخفية البعيدة الفور هو القدرة على التعبير عن معانى النضج وهى مستوعبة فى ثمرة كالخوخ بعد تصويرها ، وعزلھا . . . .

ويقتررب كيتس من التعبير عن فلسفة شعره فى الأبيات الشهيرة التى تعد فى ذاتها مثلا مميزا للتدهور الذى يحدث عندما يحاول الشاعر الرومانتيكى طرح قضايا من النوع الذى يعتقد انه يصح فى النشر مثل صحته فى الشعر . :

« الجمال الحق والحق الجمال ، - هذا كل شيء .

فأنت تعرف أنك فوق الأرض ، وهذا كل ما تحتاج اليه من معرفة .

وما تعنيه هذه الأبيات بكل بساطة هو أن الشعر هو كل ما نحتاجه على الأرض . وهى طريقة جريئة للقول بأن الشعر قادر على خلق عالم اصدق من عالم الواقع .

---

(\*) Odes

غاية هذه الأنسودة هي حث الخيال على النفاذ نفاذا كاملا في  
المشهد الذى أبدعه الفنان اليونانى حيث المحب :

يشعر بدفء دائم يستمر الاستمتاع به ،

ويحقق قلبه دائما ، ويحس بفتوة ونضارة الى الأبد .

ويبحث كيتس الحياة في المشهد المصور على جدار « الآنية » ،  
ويتحقق له خلودها في نظير ذلك . اذ تحولت الآنية الى تجسيم ورمز  
للكمال ، وصديق للانسان . اختارت هذه القصيدة كموضوع لها  
« شيئا جميلا » : الآنية ، التى يصح اعتبارها بالمثل القصيدة ذاتها ،  
وحققت « الاحساس بالجمال » الذى يمحو كل اعتبار . ولو صح القول  
بان الشعر قادر على خلق واقع أكثر واقعية من الحياة ، فسيكون  
للقول بان الجمال الحق والحق الجمال معنى فى هذا العالم . وتحتوى  
عبارة « ان هذا كل ما تعرفه على الأرض » على دلالة ما لا نهاية لها  
الى الفن كطريق للحياة .

ليست الرومانتيكية بالشئ المطلق . فهى تمثل ميلا للابتعاد عن  
نوع الشعر المعنى بالموضوعات الخارجية بعد ايثار نوع آخر تظهر  
فيه الطبيعة الخارجية بعد تحولها الى جزء من الوعى الباطنى للشاعر ،  
بينما تصبح حساسية الشاعر المحور الخفى الذى يصدر احكاما مقنعة  
فى الخفاء . اما الاتجاه اللارومانتىكى فيمثل الشعر بوصفه اداة للغة  
فى تفسير الطبيعة وانساق القيم ، فهو بمثابة صوت ربما استطاع  
تحقيق الخلود للجسد الفانى ، وان ظل دائما منفصلا عن موضوع  
القصيدة ، او ربما امكننى القول ( عن مادة موضوع ) القصيدة .

يظهر الاختلاف فى حالة الشعر اللارومانتىكى بين الحقيقى وغير  
الحقيقى ، وبين الوهم والخيال ، وبين سادة الموضوع واللغة واضحا على  
نحو مماثل للاختلاف بين الأرض المشجرة وسلاسل الجبال . وفى عالم  
الشعر الرومانتىكى ، يضع التمايز بين ما هو حقيقى وما هو غير حقيقى ،  
ويبدو مبهما غامضا ، بعد انقمار كل شئ فى الشعارية . وتبرز العوالم  
الخرافية عند كيتس وشيللى فى صورة أقل وضوحا من بروزها عند  
سبنسر أو شكسبير . وليس من شك فى عدم وجود أى اختلاف بين  
كيتس وشيللى من ناحية عدم ايمانهما بالوجود الفعلى لعالمهما الخرافى ،  
وبين عدم ايمان شكسبير بالوجود « لاويرون » و « تيتانيا » . الا ان



الجن عندهما ليس مجرد أوهام . وما يؤمنان به هو قدرة الخيال على استحضار عالم مثالي . في هذا العالم المثالي ، كل ما هو متخيل وسيلة يحيا الشاعر من خلالها حياته في شعره . وتعد القدرة على تخيل ما هو غير حقيقى في نظر كيتس نوعا من الحقيقة ، لأن الخيال في ذاته هو أكثر القدرات حقيقة في الحياة . والقدرة على تخيل ما قد يكون حقيقيا عند شيللى وسيلة لاطلاع روحنا على المستقبل ، حيث سيصبح ما تخيله الشاعر حقيقة اجتماعية وسياسية .

يركز الرومانتيكيون على جانب واحد من الخيال : الفانتازيا البتدعة ، فهم يفتقرون الى القدرة الخلاقة القادرة على الادراك الراسخ للموضوعية ونظم الفكر . وكما لاحظ كيتس ( الذى كان أكثر هؤلاء الشعراء فهما لخفايا الموقف الرومانتيكى ) ما يتعرض له وردزورث وكولريدج وشيللى من تدهور مناسب معروف لقراء شعرهم: وردزورث عندما يعمد الى الایجاز ، وكولريدج عندما يجرى على اظهار التقوى ، وشيللى عندما يحاول وضع مذهب سياسى . على أن ما أحدث هذا التدهور ليس الایجاز أو التقوى أو الرأى السياسى ، بقدر ما هو اخفاق هؤلاء الشعراء فى التعبير عن افكارهم الأنسب للنشر بواسطة الشعر . فمن السمات التى تميزت بها طبيعة الشعر الرومانتيكى عدم قدرتها على التوافق مع النشر . وإذا كان بايرون قد نجح فى « دون جوان » فى القيام بدور المعقب السياسى والساخر من المجتمع ، فلانه كان هنا أقل رومانتيكية ، وأقرب الى بوب ودرابدن النموذجين اللذين أعجب بهما بحق . وتضلنا شخصية بايرون الدرامية الرومانتيكية فى شعره ، وتدفعنا الى نسيان أنه كان أبعد هؤلاء الشعراء عن الروح الرومانتيكية . والانجاز الرومانتيكى العظيم الأوحى الذى أنجزه هو تحويله شخصيته وسلوكه الى أسطورة رومانتيكية شعرية حتى يصبح فى مأمن من أحكام الاخلاقيين .

\*\*\*

ان .. الرومانتيكية هى الاتجاه الذى يرى مادة الشعر ذاتها كشئ شاعرى . ولا يسمح الشعر الرومانتيكى بترك أى جانب من مضمونه كما هو ، فهو يذيب كل شئ ويحوله الى تيار باطنى من الخيالات الرومانتيكية ، ثم يغيد خلق كل شئ فى عالم من الشعر بعيدا عن مقاييس الواقع . وحاول كولريدج الذى كان رومانتيكيا رغم أنه أنقذ ما فى فكره الشاعرى من كفاية ذاتية واستقلال عن

الأحكام الواعية بتقديم غاية أخلاقية في الكثير من قصائده ، وتمخض عن ذلك ذبول النمو العضوى التلقائى الأصيل فى العديد من قصائده بتأثير ما بدا كأنه صورة شديدة البرودة من الفكر المسيحى .

أكرر القول بأن كيتس هو الذى عبر عن النظرة الرومانتيكية فى نظريته المشهورة عن القدرة السالبة (\*) ... « وتعنى قدرة أى امرئ على العيش فى قلق وفى جو من الغموض والشكوك دون سعى محموم وراء الحقائق والمنطق » . واستطرد كيتس قائلاً ان كولريديج على سبيل المثال كان يؤثر الاثيان بتشبيه منعزل حسن منتزع من خفايا الغيبىات على العجز والقناعة بنصف المعرفة ... ويعتقد كيتس أن من واجب الشاعر ألا ينحاز لأى دين أو فلسفة أو نظام اجتماعى معين ، مثلما لا تنحاز آية زهرة . على أن شكسبير قد عاش فى زمان وحدتنا القومية العظمى عندما كان لا يعرف ، رغم كل النوايا والمقاصد أكثر من حل واحد للمشكلات التى شرد فيها ذهن وردزورث وكولريديج وشيللى . ولم تكن الزهرة مضطرة الى جذب الانتباه اليها لأنها كانت مغروسة فى تربة خصبة للغاية . ويرجع ائزان موقف كيتس من جانب الى أنه لم يدرك مدى ما حدث من الكماش فى أسس الافتراضات والأشياء التى لم يعد هناك ضرورة لاستقصائها . وحالفه التوفيق فاستمد شعره من خلاصة تجارب الأدب . ومن الغرب الا تخطر بباله رغم كل تأملاته النقدية الفطنة أن تجربة شكسبير لم تكن أدبية أساساً ، ولكنها تركزت على الطبيعة والحياة . ومازق وردزورث وسوئى وكولريديج وشيللى هو أنهم أرادوا استمداد قوتهم من الحياة ، وبمجرد رغبتهم فى ذلك تورطوا فى الانحياز واعتناق بعض المعتقدات .

كانت الحركة الرومانتيكية مرحلة حاسمة فى التطور التاريخى الذى أدى الى ازدياد انعزال الشعر عن التيارات الأساسية للحياة المعاصرة والفكر المعاصر ، واتجاهه الى تيار خاص به . ويرجع أصل هذا التحول الى الثورة الفرنسية التى قدمت للشعراء رؤيا مجتمع كامل يحيا حياة شاعرية خيالية خلاقة ، ويستعين بأنظمة وفنون سياسية مستحدثة لتشكيل المجتمع تسعاً لأفضل الدوافع النابعة من القلب الانسانى .... وبدأ أثرها العام فى دفع الشعراء الى الرجوع الى ذاتهم وتزويدهم بالوعى الذاتى الذى يساعدهم على اختيار

---

(\*) Negative Capability

موضوعاتهم . وتميز الشعر الانجليزي بهذه الخاصة منذ ذلك الحين . فهم اما تجنبوا الرجوع الى أى موضوع معاصر أو تناولوه بعد تحريفه وزيادة غموضه وعنفه . وانفجر الشعر الرومانتيكى انفجارا عنيفا ضد الساسة المعاصرين وأصحاب الحيثة وبخاصة ضد رئيسى الوزراء الانجليزين وليم بيت وكاسيلريه ونائب الملك . وتبدو هذه التفجرات كحشو منبعث من اناس شعروا بعدم انصاف أحد اليهم وهم يتحدثون عن مرارة قلوبهم . وكم ذا بينهم من اختلاف وبين سخريات بوب القوية البعيدة التأثير الدالة على الثقة بالنفس .

فقدت عين الشاعر قدرتها على التحليق والانتقال فى سرعة محمولة من السماء الى الأرض ومن الأرض الى السماء ، واضطرت الى الانطواء على نفسها ، وخلق سماء جديدة وأرض جديدة من الخيال . وعندما فقدت الاتصال بواقعية العالم الخارجى وبالمجتمع ومظاهره الخارجية ، فانها تخلت أيضا عن بناء البرهان المنطقى والواقع الخارجى . وحكم على الشاعر الرومانتيكى بعدم التوقف ابدا عن الاختراع والنسج واستخراج كنوز جديدة من أعماقه و « بالأصالة » . من غير المسور قياس هذا العالم من المخترعات خطوة خطوة بالواقع الفعلى وصورة الشخصية ، وما يجرى فيه من علاقات . وما يستطيع عالم الاختراع هذا القيام به هو خلق عالم مثالى للروح والشخصية يزود القارئ برؤية وانطباع شامل يمكن مقارنته بالانطباع الشامل الذى تحدثه فيه حياته من يوم لآخر . ويبدو شيللى فى أفضل أحواله وأبلغها تأثيرا عندما يقارن فى بيت أو عبارة التجربة الشاملة للحياة الرتيبة « يا عالم ، يا حياة ، يا زمان » ، بالاحساس بالممكنات المثالية التى لا يحصل عليها . ويقل نصيبه من النجاح عندما يحاول ترويض رؤياه وتحويلها تجاه النقد الدقيق للأحداث أو العرض المنهجى للنظريات . وعلى الرغم من وجود علاقة بين المثل الأعلى فى فقرات من « انتصار الحياة » أو « برومسيوس محطم القيود » ، وبين الواقع ، الا أنه من غير المستطاع احداث التقاء بين التجربة المثالية والتجربة الواقعية ، وان كانا يتبادلان الأثر كالشمس والأرض . واستبعاد شيللى ارتكانا على كونه « ملاكا عديم الفاعلية » أو مثاليا مستحيلا ، بعيدا عن الصواب ، كاعتباره من الواقعيين سواء بسواء ، لأن الصلة بين رؤياه والواقع صلة خفية مضمرة ربما استطاعت تغيير القلب ، ولكنها لن تستطيع نقد العالم .

أما طريقة بليك فبعيدة الاختلاف عن طرائق الرومانتيكيين .  
والحق أن بليك لم يد رومانتيكيا الا في بعض قصائد صغيرة ، ومن  
ناحية تقنية ، باعتباره قد ثار على كلاسيكية القرن الثامن عشر .  
ويقتررب بليك في قصائده النبوية من سد الثغرة بين الحساسية  
الشعرية المتفردة بمغزاها الكبير والأحداث الخارجية ذات الأهمية  
التاريخية العظمى . وهما الناحيتان اللتان حار شيللى في التوفيق  
بينهما ، وتتركز المشكلة في الربط بين تيار التاريخ المعاصر اللاشخصي  
اللا انساني العنيف العنيد وبين حساسية الشاعر بطابعها الانساني  
الخيالى وبعنفوانها وحيويتها الشديدة . وتعتمد طريقة بليك - لأنه  
جاء بطريقة - على ترجمة الأحداث المعاصرة الى نسق محكم من الرموز  
الشعرية . وعلى الرغم مما يشوب هذه الرموز من غيوم ومعان  
مستترة ، الا انها ترمز الى أشباء خارج العالم الباطنى للشاعر ،  
ولذا استطاع بليك في الحالات التى نجح فيها تحويل تاريخ عصره الى  
شعر مهيب ، ليس من الشعر الممثل للباطن . هناك آيات قليلة من  
« الثورة الفرنسية » ذات روح ممثلة للموضوعات والأحداث الخارجية  
يتعذر الاهتداء اليها في شعر شيللى السياسي على الاطلاق .

( هنا استشهد سيمندر بفقرة من قصيدة لبليك ) يظهر في هذه  
الكتابة كل الخصائص « الفانتازية » لتساوير بليك . ففيها قدرة  
خيالية أقوى بكل تأكيد من قدرة شيللى وكيثس . ومع هذا فتميز  
الصورة بتشخيصها الواقعى . فنحن نشعر أن بليك يكتب عن ملك  
حقيقى ونبلأ حقيقيين وثورة حقيقية . وبدأت التخيلة الرائعة أشبه  
برداء ترتديه الأحداث ، وأن كان بليك لم يفقد مطلقا دقته وتواضعه  
في النظر الى الوقائع . فهو يتجه الى وصف الثورة الفرنسية كما رآها  
من لامبيث ( اسم مكتبة بكامبردج ) ويشير الى اللوفر والباستيل  
و « نيكرو » في جنيف و « ميرابو » . ويتوهج من تخييلاته الشعور  
بهيبة الأشياء حتى تكاد تفقد هويتها ، وإن كانت لا تحولها الى أشباح  
ورؤى ذاتية . وتعرض الفقرة التى اقتبسناها حلا للمأزق الرومانتيكى .  
والحل رؤيا على طريقة الكتاب المقدس للأحداث التى نحيا وسطها ،  
بعد الربط بينها وبين أعظم تغيرات في تاريخ الماضى . ويتمتع بليك  
بالاحساس التاريخى لو عنى الاحساس - من ناحية - رؤية صراعات  
الانسانية في الماضى في جملتها وهى تماود الظهور في حياة الأحياء  
الآن ، ومنازعاتهم بطبيعة الحال ، ما يفتقر اليه بليك هو معرفة تفاصيل

الأحداث التي يصفها والتي يتنقل وسطها في سهولة ويسر كطفل عبقري في عالم من المردة المخبولين . على أن هناك لحظات في كتب بليك النبوية يشعر فيها المرء بملامح من الرؤى الشاعرية ربما فسرت أجذاب القرن التاسع عشر ورخاءه وماديته وأمانيه ، باعتباره حقبة من الأحداث التي نجح بين الحضارة والجلال ، كأي فصل من تاريخ الأصحاب القديم .

الشاعر الرومانتيكي منفصل عن التاريخ ، وينتهي به الأمر إلى احتقاره إياه . فهو بدلا من أن يرى من خلاله ، فإنه يراه سبيلا مؤديا إلى « عالم وهمي موحش » ، وأن كان هذا الحكم لا يعد منصفا بالنسبة لشيلى . إذ كانت ساحرته وجنياته والهته مشحونة بالحماس لتغيير المجتمع . على أن جوهر الرومانتيكية ليس الثورة . ولكنه البحث عن تجربة شاعرية خالصة . وأعنى بذلك شيئا مختلفا عن التجربة التي تتصف بالشاعرية نتيجة لأحكام التعبير عنها على خير حال بوساطة الشعر ، والتجربة الشاعرية عند الرومانتيكيين بالأحرى هي ذلك النوع من التجربة الذي يترك في الحياة إحساسا أقرب لذلك الإحساس الذي يعطيه الشعر في الأدب . وكثيرا ما تكون هذه التجربة من التجارب التي لا يستطيع إلا فيما ندر التعبير عنها بالكلمات . فهي تختبئ في ذكريات وردزورث عن غبطته بالطبيعة عندما كان طفلا وراء الكلمات ، وتتجاوزها ، وفي سعى كيتس وراء اللذة من خلال الشعر ( طعم الخوخة وعضة الحية الرقطاء والإحساس بالغموض الذي يفمر الشعراء الذين سبقوه ) ، وفي بحث شيلى عن امرأة شقيقة لروحه .

إن صح القول بأن الرومانتيكيين كانوا واقعيين في مقاصدهم ، فإن من الواجب الاعتراف بالتدهور الذي لحق الكثيرين منهم . وقام بعض النقاد عن وعى بتحديد كل أحداث سفاح القربى والانحراف والأمراض العصابية التي ظهرت في قصائدهم ، حتى اهتموا إلى هذه النتيجة . بينما قام نقاد آخرون بأجراء عملية تحليل نفسى لوردزورث وشيلى ، بل ولكيتس . ولو أردنا معرفة اختلافاتهم ، فما علينا إلا أن نذكر أعمال لفيرلين وسوينبرن وفرانسييس طومسون وكوفنتري باتمور وروزبتي على سبيل المثال . ففي شعر هؤلاء الشعراء الآخرين ، فقرات احتوت على إشارات صريحة أو مستترة للشهوة الجنسية ،

عادة من النوع المحشم أو من النوع المفرط في ميوله الاستعراضية . ولا وجود لمثل هذا النزق في التعلق بالجسد عند وردزورث وبايرون وشيللى وكيثس . وليس من شك في وجود فقرات من الاحساس الشهوانى عند بايرون وكيثس . وعند وردزورث . احساسات جنسية رفيعة ، تظهر بين الفينة والاخرى . وعند شيللى ، يبين وجود تماثل عاطفى بين الروحانية واللقاء الجنىسى . الدافع الجنىسى اذن أمر معترف به ويتحول الى رؤى روحانية في الشعر الرومانتيكى . وعلى ذلك فمن واجبا اذا عثرنا على أمثلة لسفاح القربى والانحراف ، اعادة التأمل قبل استخلاص أن هذه الأشياء انعكاسات في شعرهم لعادات حقيرة أو رغبات شريرة . ولا أعنى بذلك القول بعدم وجود دلائل مرضية عند شيللى ، ولكن ما أعنيه هو وجوب عدم استنتاجنا وجود تناظر بين ما يبدو انحرافا في شعره وبين خصال منحرفة في خلقه . واعتقد أن مثل هذا التناظر لو وجد فانه سيتمثل في صورة لا ارادية متسلطة تكشف واضحة كما هو الحال في أعمال سوينبرن . كلا أن الحاح شيللى ( وبايرون ايضا في هذه المسألة ) في ذكر سفاح القربى لم يكن اسقاطا لرغباتهم الشهوانية في شعرهم ، كما انه لم يعن الدعوة للزيلة . انها طريقة لتأكيد ما قاما به في شعرهما من خلق لعالم مثالى لا تنطبق عليه قواعد العالم الواقعى . وفى هذا تأكيد لسيادة الروح على الجسد من خلال شعرهما ، حيث يرادف اللقاء الجثمانى لجسدى الأخ والأخت ، اللقاء الروحى بينهما . ان ما يحاول شيللى الدعوة له ليس عالما متدهورا ، بل عالما متحررا من كل ما تمليه الاخلاقيات والحياة الواقعية المعتادة . وعلى هذا فينبغى عند التحدث عن الرومانتيكيين ألا يتركز الكلام على مرضهم النفسى ، وانحرافهم ، الذى يفترض كشفهم عنه في بعض تصاندهم ، وانما على اتجاههم نحو الاخلاقيات . ليست الحركة الرومانتيكية بالحركة الدالة على « الاضمحلال » . . . . . وان كانت تبدو غير خلقية لمن يتمسكون بالاخلاق ، لأنها تسعى لتخيل عالم لا وجود فيه للاخلاقيات في العلاقات الشخصية بين الكائنات البشرية ، والجرائم الوحيدة جرائم عامة . وأخيرا فلقد دعت الرومانتيكية أيضا الى تحرر الروح من الجسد عن طريق الشعر ، وبدأ لها ذلك أمرا يسيرا . اذ آمن الرومانتيكيون ( كشيللى وبايرون وكيثس ) بأنه لو ركز العالم اهتمامه على الرؤى الرومانتيكية ، لاختفى كل ما يشبه المأساة الانسانية .

أكرر ما أسلفت من أن ثمة جوانب مريضة عند هؤلاء الشعراء ربما طرب نقاد معينون بالتقاطها وتصنيفها ، وأن كان من غير الميسور تسمية رؤيائهم الشعرية في جملةتها بالسليمة أو غير السليمة ، وبالتدهورة أو غير المتدهورة ، فهذه الألفاظ في غير محلها ، لأن الرومانتيكية ليست بأى حال بالمذهب الذى يمثل مثل واحد . فلا يصح القول بان الرومانتيكية تمثل اللاشعور أو الشعور على السواء . فهى بعيدة الانفصال عن السيرالية مثل بعدها عن الواقعية و « الواقعية الاجتماعية » هدفها خلق عالم مثالى اعتمادا على النشاط الخلاق للخيال . والسمة المميزة لهذا العالم هو ما فيه من اندفاع وعناد ومدى تصور الشاعر نفسه له كتنىء شخصى منفصل عن الواقع الفعلى ، متسام عن الطبيعة ، أو عن السلطة الانسانية ، أو أى مذهب من الفكر المتوافق .



... تمثل الروح الرومانتيكية احساسا بالفراغ والانفصال عن الله والمجتمع والبحث عن احساس ليس مجرد شاعرى ولكنه يتجاوز الشاعرية ، ولا يستطيع اطلاقا التعبير عنه كاملا برسالة الكلمات . وتنطير هذه الروح بمجرد حدوث دراية بمظاهر الأشياء الصلبة والخارجية ( باعتبارها شيئا مختلفا عن الروحى والباطنى ) ، أو الاحساس بالاستفراق فى أحداث الحياة اليومية أو فى غابة جمالية يمكن نبينها من خلال الشكل الذى قد يكون فى ذاته رغم كل المظاهر رومانتيكيا . وهكذا لا يتصف الرومانتيكيون أنفسهم بالرومانتيكية الا من حين لآخر ، فكيتس فى قصائده الأخيرة الى فانى براون قد رأى نفسه فى حضرة واقع أبعد عن عالم لا يهتدى فيه الى أى اكتمال الا فى الخيال . واكتشف وردزورث خلال الحروب النابليونية شعوره بالتعاطف الكامل على المشاعر المتحدقة للصحافة الانجليزية المحافظة ، ونحول أشعاره الى التضرع ، وبدت موضوعته زائفة ، وفيها ادراك حق للوسائل والغايات الخاصة بالصراع ضد نابليون ، بالإضافة الى الدرامة النقدية لعيوب النظام الانجليزى والسلوك الانجليزى . ولم يبد فيها سوى ملامح واهنة من الغباء . واستطاع شيللى وكولريدج تجميد روحهما الرومانتيكية ، بعد تحليلهما بالمشاعر السامية السائدة . وعندما كتب تنيسون « ماربانا » و « غنائيات الأميرة » وقصائد عديدة أخرى ، على الطريقة الرومانتيكية ، حال ما حققتة جماليات

هذه القصائد من نجاح دون تأمل المتذوقين للتجربة الرومانتيكية الكامنة وراء الشعر . هذه الأشعار تتميز بصلابتها واكتمالها . فهي جواهر بدبعة الصقل ، وإن كانت رومانتيكيته مجرد روح معينة ووسيلة بعد استبعاد الغاية ، والقمة الرأسية في انجاز الشكل . لاشك أن العصر الفيكتوري بتأثير استغراقه الى حد كبير في مادته قد دفع الشعراء الى عدم الرضا والانعزال عن المجتمع ، وهما أمران يؤديان الى استمرار بقاء الدافع الرومانتيكي . وفي حالة اميلي برونتي الفريدة وحدها يحس المرء بهذا الانعزال وهذا الابتعاد عن الواقع ، وبذلك التجربة الخفية التي يتملذ التعبير عنها ، والتي تؤدي الى خلق جمال يائس في الفراغ الرومانتيكي الفسيح .



## رينيه ويليك

### (( معنى الرومانتيكية )) فى تاريخ الأدب

١

تعرضت كلمتا « رومانتيكية » و « رومانتيكى » للهجوم زهء وقت طويل . وفى بحث معروف (١) قال لوفجوى بطريقة مقنعة : « لقد أصبحت كلمة رومانتيكى تعنى العديد من الأشياء ، بحيث أصبحت فى ذاتها لا تعنى شيئا . فهى لم تعد قادرة على الإشارة الى أى شىء محدد » . ورأى لوفجوى لعلاج « هذا الخزى فى تاريخ الأدب والنقد » ، أن يبين « أن الرومانتيكية لا تكاد تشترك الا قليلا بين كل بلد وبلد آخر ، لأن الواقع أن هناك كثرة من الرومانتيكيات ، التى ربما اعتمدت على مركبات فكرية مختلفة » . كما سلم « بأنه قد يكون هناك قاسم مشترك أعظم بينها جميعا » . ولكن لو سلمنا بصحة ذلك فينبغى أن يلاحظ أنه لم يعرض هذا العامل المشترك بصورة واضحة قط . فضلا عن ذلك ، فيعتقد لوفجوى « أن الأفكار الرومانتيكية كانت غير متجانسة الى حد بعيد ومستقلة منطقيا ، وأحيانا متعارضة أساسا بعضها مع بعض فى متضمناتها » .

Comparative Literature

ص ١ - ٢٣ ، ص ١٤٧ - ١٧٢ من كتاب

( الجزء الأول ) ( ١٩٤٩ ) .

On the Discrimination of Romanticisms

(١) انظر كتاب لوفجوى

وراجع أيضا صفحات هذا الكتاب ( ص ٧٥ - ٩٠ ) .

في مدى ما أعرفه ، لم يرضخ لهذا التحدي إطلاقاً أولئك الذين مازالوا يعتبرون المصطلح نافعا ، فمازالوا يتحدثون عن وجود حركة رومانتيكية موحدة . ومع أن لوفجوي قد ذكر تحفظات ، وتراجع بعض الشيء أمام النظرة القديسة ، إلا أن أثره قد أصبح سائعا - فيما يبدو - وبخاصة بين الباحثين الأمريكيين ، بحيث استطاع القول أن فكرته قد توطدت ورسخت . وأننى أنوى أن أبين أنه لا وجود لأساس لهذه النزعة الاسمية المتطرفة ، ولا لاشترك الحركات الرومانتيكية الأساسية في وحدة من النظريات والفلسفات والأسلوب . كما أن هذه الأشياء بدورها تؤلف مجموعة من الأفكار ، كل منها منضمن في الآخر .

حاولت في موضع آخر ، الدفاع نظريا عن فكرة التقسيم الى عصور ، والمهمة التي تؤديها (٢) . واستخلصت من ذلك أنه من الضروري ألا تصور أسماء هذه العصور كالألفاظ لغوية تعنيتية أو معاني ميتافيزيقية ، بل كأسماء دالة على انساق من « المعايير » التي « تسود » الأدب ، في فترة معينة من التاريخ . وكلمة « معايير » من المصطلحات المناسبة للدلالة على الأصول والموضوعات والفلسفات والأساليب ، وغير ذلك من المصطلحات . أما كلمة « تسود » فتعني شيوع مجموعة من المعايير يمكن مقارنتها بمجموعة أخرى سادت في الماضي . ومن الواجب ألا تصور كلمة « يسود » بالمعنى الإحصائي ، إذ أنه من المستطاع أن نصور موقفا استمررت المعايير القديمة تسود فيه وأمكن احتسابها ، بينما قام كتاب من ذوى الأهمية الفنية بخلق الأصول الجديدة ، أو استعمالها . ومن هنا يبدو مستحيلا لى تجنب مشكلة التقويم في تاريخ الأدب ، مع ما قد تلقاه فيها من حرج . ولا يلزم أن يتوافر للمصطلحات الأدبية في أى عصر القدرة على الإشارة الى شيء كائن عند المؤرخ الأدبي الحديث . ولا غبار إطلاقا على استعمال مصطلحي ( الرئيسانس - النهضة ) و « باروك » ، رغم أن الكلمتين قد ادخلنا على اللغة بعد قرون من الأحداث التي تشير اليها . علينا ألا ننسى أن تاريخ النقد الأدبي بمصطلحاته وشعاراته يزود المؤرخ الحديث بمفاتيح هامة ، لأنه يبين مقدار الوعي الذاتي عند الفنانين أنفسهم . وربما أثر هذا التاريخ تأثيرا عميقا على ممارسة الكتابة ،

English Institute

The Theory of Literature

(٢) مقال العصور والحركات في تاريخ الأدب في مجلة

Annal ( ١٩٤٠ ) ص ٧٣ - ٩٣ - وفي كتاب

بال - الك مع أوستين وارس وبخاصة ، ص ٢٧ وما بعدها .

وان كانت هذه مسألة ينبغي تقريرها بعد بحث كل حالة على انفراد .  
فلقد مرت عصور تميز فيها الوعي الذاتي بانحطاطه ، وهناك عصور  
اخرى تخلف فيها الوعي النظرى كثيرا عن الممارسة ، بل وتصارع  
معها .

وفي حالة الرومانتيكية ، تتسم مشكلة المصطلح ، وانتشاره  
وتوطده بتعقدها بصفة خاصة ، لأن المصطلح معاصر ، أو يكاد يكون  
معاصرا للظاهرة موضع الوصف . ويدل استعمال هذا المصطلح على  
الدراية بحدوث بعض تغيرات معينة ، وان كان لا يستبعد أن تكون هذه  
الدراية قد وجدت بغير وجود الكلمات ، أو أن تكون هذه الكلمات  
قد استحدثت قبل حدوث التغيرات الفعلية ، أى على شكل برنامج  
أو تعبير عن رغبة أو حث على التغيير . والموقف يختلف من بلد لآخر .  
على أن هذا لن يعد بطبيعة الحال برهانا على حدوث أى اختلافات  
جوهرية فى الظواهر التى تشير اليها المصطلحات .



( تتبع هنا ويايك التطور التاريخى لمعنى الرومانتيكية فى ألمانيا  
وفرنسا وغيرهما من البلدان الأوروبية فى أواخر القرن الثامن عشر  
وأوائل القرن التاسع عشر فبين متى وصف عمل من أعمال الأدب  
لأول مرة « بالرومانتيكية » ، وما هى أعمال الأدب التى وصفت بهذا  
الاسم ، ومتى ظهر التباين بين « كلاسيكى ورومانتيكى » ، ومتى أشار  
أحد الكتاب المعاصرين الى نفسه لأول مرة باسم رومانتيكى ، ومتى  
استعمل مصطلح رومانتيكية لأول مرة فى هذه البلدان ) .

أرجأنا الى الخاتمة الكلام عن القصة الانجليزية التى مرت  
بتطور غير عادى . بعد وارثون ، بدأت فى انجلترا دراسة مستفيضة  
للرومانسات الوسيطة و « الرويات الرومانتيكية » . بيد أنه لا وجود  
لأى مثل دال على الكلام عن الكلاسيكية والرومانتيكية جنبا الى جنب ،  
أو على أية دراية بإمكان تسمية الأدب الجديد الذى استهل  
« الحكايات الفنائية » بالرومانتيكى . ووصف سكوت فى الطبعة التى  
نشرها لسيرتريسترام روايته بانها أول رومانس كلاسيكى انجليزى .  
ويعد مقال جون فورستر عن استعمال صفة رومانتيكى (\*) مجرد حديث

(\*) On the Application of the Epithet Romantic

(+) Lyrical Ballads

عادی عن العلاقة بين الخيال والحكم ، وان كان قد خلا من أية اشارة الى اى اصل ادبي خلاف رومانسات الفروسية .

ظهرت التفرقة بين كلاسيكى ورومانتيكى لأول مرة فى انجلترا فى محاضرات كولريديج التى القاها سنة ١٨١١ ، وهى متأثرة بكل وضوح بشليجل . اذ كانت التفرقة مرتبطة بالتفرقة بين الكيان العضوى والتكوين الآلى ، وبين خصائص التصوير وخصائص النحت ، مما يدل على شدة التمسك بالعبارات التى وضعها شليجل (٣) . على أن هذه المحاضرات لم تنشر حينئذ . وهكذا لم تنتشر التفرقة فى انجلترا الا عن طريق مدام دى ستايل . فبفضلها عرف شليجل وزيموندى فى انجلترا ، ونشر « عن الألمان » لأول مرة فى انجلترا وظهرت معه فى نفس الوقت تقريبا ترجمة انجليزية للكتاب . وأعاد مقالا لسير جيمس ماكنتوش ووليم تايلور - من نورويش - ذكر التفرقة بين الكلاسيكى والرومانتيكى ، وتحدث تايلور عن شليجل ، واعترف بدين مدام دى ستايل له (٤) ، وصحب شليجل مدام دى ستايل الى انجلترا سنة ١٨١٤ ، ولاقت الترجمة الفرنسية للمحاضرات فى المجلة الفصلية (٥) ترحيبا وتنويها رقيقا . ونشر ( ١٨١٥ ) جون بلاك ، وهو صحفي من ادنبره ترجمته الانجليزية ، ولاقى هذا الكتاب أيضا ترحابا

- 
- (٣) انظر الى  
توماس ريزور ( الجزء الأول ١٩٦ - ١٩٨ ) ، والجزء الثانى ( ٢٦٥ ) ، والى  
Miscelaneous Criticism  
من جمع توماس ريزور أيضا ( ١٩٣٦ ) ص ٧ ،  
ص ١٤٨ . وذكر كولريديج نفسه بأنه تلقى نسخة من محاضرات شليجل فى  
١٢ ديسمبر ١٨١١ - راجع رسائل كولريديج غير المنشورة ، نشرها الايرل جريجز  
( لندن ١٩٣٢ ) الجزء الثانى ٦١ - ٦٧ . ومخطوطة لهنرى كراب روبنسون ( نحو  
١٨٠٣ ) ، وتحليل كانط للجمال ، وهو موجود الآن فى مكتبة وليم بلندن ، ويحتوى  
على التفرقة بين كلاسيكى ورومانتيكى . راجع أيضا ص ١٥٨ من كتابى  
Immanuel Kant in England ( ١٩٣١ ) .
- (٤) ص ١٩٨ - ٢٣٨ من مجلة  
Edinburgh Review  
المجلد  
Monthly Review  
الثانى والعشرون ( أكتوبر سنة ١٨١٣ ) وكذلك مجلة  
المجلد الثانى والسبعون ( ١٨١٣ ) ص ٤٢١ - ٤٢٦ ، والمجلد الثالث والسبعون  
( ١٨١٤ ) ص ٦٣ - ٦٨ ، من ٣٥٢ - ٣٦٥ ، ولتفتت بوجد حاصر لصفحة ٣٦٤ .  
(٥) ص ٣٥٥ - ٤٠٩ من مجلة  
Quarterly Review  
المجلد  
المشرون ) فى يناير ١٨١٤ ، وأنا لا أعرف المؤلف ، فهو لم يذكر نسن قائمة كتاب  
Gentleman's Magazines  
Tory Criticism  
Quarterly Review فى ( ١٨٤٤ ) أو فى معال جراهام :  
( ١٩٢١ ) .

عظيما ، واعادت بعض المقالات ذكر بفرقة شليجل ، مع الافاضة ، كمقال هازليت على سبيل المثال (٦) . واستفاد هازليت بفرقة شليجل ، وبارائه التي ابداه عن جوانب عديدة من شكسبير ، كما استشهد بها . وكذلك فعل نانان دريك في كتابه عن شكسبير ( ١٨١٧ ) وسكوت أيضا في مقال عن الدراما ( ١٨١٩ ) وفي المجلة الأدبية : « أولير » ( ١٨٢٠ ) ، التي احتوت على ترجمة لمقال شليجل القديم عن روميو وجولييت . ولا داعي لتكرار التنويه بمدى استفادة كولريديج بنليجل في محاضراته التي ألقاها بعد نشر الترجمة الانجليزية .

يبدو ان الانطباع السائد عن قلة الدراية بالفرقة بين الكلاسيكية والرومانتيكية في انجلترا غير صحيح (٧) . فلقد نوقش هذا الاختلاف في مقال عن الشعر ( ١٨١٩ ) لتوماس كامبل ، وان كان كامبل قد رأى دفاع شليجل عن ابتعاد شكسبير عن المؤلف على الطريقة الرومانتيكية ، شديد النزوع نحو الرومانتيكية في نظره . واثنى سيرادجرتون بريديجيس (\*) تناء ملحوظا على الشعر الرومانتيكى الوسيط ، وما انتقل منه الى تاسو وأروستو ، وفيه تباين مع الشعر الكلاسيكى المجرد في القرن الثامن عشر (٨) . ونحن لا نعثر على أكثر من استعمالات عملية قليلة لهذين المصطلحين في ذلك العهد . اذ يقول صمويل سنجر في مقدمته لكتاب مارلو (\*) أن موسيوس أكثر كلاسيكية، أما هانت فأكثر رومانتيكية « ودافع عن المغالاة عند مارلو التي ربما أثارت سخرية النقاد الفرنسيين » أما هنا فقد ولى عهدا ، والفضل للألمان وللأخوين شليجل على رأسهم : اذ بدأت تسيطر علينا طريقة فلسفية أصح في الحكم (٩) وحاول دى كوينسى ( ١٨٣٥ ) معتمدا على

- 
- (٦) Ednburgh Magazine في فبراير ١٨١٦ ، وأعيد نشره في الأعمال الكاملة الجزء السادس عشر ص ٥٧ - ٩٩ .
- (٧) هناك أمثلة أخرى في كتاب هربرت وايزنجر English Treatment of the Classical & Romantic Problem الجزء السابع ( ١٩٢٦ )
- ص ٤٧٧ - ٤٨٨ .
- Gnomica and Sylvan (★) كتاب
- (٨) العددان الصادران في ٢٠ أبريل سنة ١٨١٩ ، ٢٣ أكتوبر سنة ١٨١٨ .
- (★) في 'Hero & Leander'
- (٩) لندن سنة ١٨٢١ ، ص ٥٧ من المقدمة .

بيان القسمة الثنائية ، محاولة أكثر أحكاما وأصالة ، بان دكر على دور المسيحية واختلاف النظرة الى الموت ، وان كانت حتى كل هذه الآراء مستمدة من الألمان (١٠) .

على ان علينا أن نؤكد ان أحدا من الشعراء الانجليز لم يعترف بأنه من الرومانتيكيين ، أو يدرك الصلة بين هذه المساجلات وبين عصره وبلده .

( وأتسار ويليك هنا الى انه رغم معرفة كولريديج وهازليت وبايرون على سبيل المثال بمحاضرات شليجل ، الا أنهم لم يظهروا أى وعى بأنفسهم « كرومانتيكيين » وجاء الاستعمال الفعلى لكلمة رومانتيكى للدلالة على الأدب الانجليزى فى بداية القرن التاسع عشر متأخرا ، وكذلك المصطلحات الانجليزية : a romantic أو romanticist أو romanticism ، وحتى حينئذ كان يعجز ذكر هذه الكلمات فى معرض الكلام عن الأدب الأوربى . وهناك استثناءات قليلة - انظر ص ١٦ من مقال ويليك - وان كان الجانب الأكبر من الدلائل يبين أن ) :

من غير المستطاع التوفيق بين تاريخ الكلمة وبدء استعمالها ، وبين استعمالات المؤرخ الحديث الذى يرى نفسه مضطرا الى اتباع معالم محددة فى تاريخه ، لا تستند الى مبررات من الأحوال الفعلية للمراجع الأدبية موضع البحث . فلقد حدثت التغيرات الكبرى مستقلة عن تقديم هذين المصطلحين ، أما قبلهما أو بعدهما ، ولم تحدث فى نفس الوقت إلا فيما ندر .

ومن ناحية أخرى ، يبدو لى الاستدلال المؤلف المستخلص من فحص تاريخ الكلمتين ، بأنهما قد استعملتا للدلالة على معنيين متعارضين ، مبالغ فيه ... وعلى الجملة ، فلم يكن هناك فى الواقع أية أساءة لفهم معنى « الرومانتيكية » كصفة جديدة للشعر المتعارض مع شعر الكلاسيكية الجديدة ، والمستلهم والمؤلف على غرار العصور الوسطى وعصر النهضة ...

(١٠) هناك مناقشة واقية فى طبعة سكوت لسويت وظهرت فى مجلة

Edinburgh Review فى سبتمبر ١٨١٦ .

انظر Contributions to Edinburgh Review

الطبعة الثانية - لندن ١٨٤٦ - الجزء الأول - ١٥٨ - ١٦٠ .

ينبغي ألا تحدث أية مفالاة في استعمال كلمتي رومانتيكي ورومانتيكية... وأدرك الكتاب الانجليز بوضوح منذ أمد بعيد وجود حركة تتجه الى رفض المذاهب النقدية للقرن الثامن عشر ، وأساليبه في ممارسة الشعر . ولهذه الحركة وحدة ، ونظائر في القارة الأوروبية ، وبخاصة في ألمانيا . وبغير كلمة « رومانتيكية » ، يمكننا تتبع ما حدث في عهد قصير من انتفال من النصور الأقدم لتاريخ الشعر الانجليزى كتاريخ لتقدم مطرد من وولر ودنهام الى درايدن وبوب ( واستمر هذا الرأى متبعاً في كتاب حياة الشعر لجونسون ) الى النظرة المعارضة لسوني ( ١٨٠٧ ) ، وفيها وصف العهد الذى انقضى من أيام دريدان الى بوب بأنه العصر المظلم فى الشعر الانجليزى . وبدأ الاصلاح بطومسون والأخوين وارتنون ( جوزيف ونوماس ) وكانت نقطة التحول هى مختارات التراث (\*) لبيرسى أعظم حدث أدبى فى الحقبة المذكورة . وبعد ذلك بأمد قصير ، ظهر لنا فى كتاب وليمة الشعراء (\*\*) من صنع لى هانت ( ١٨١٤ ) الرأى القائل بان وردزورث كان « قادراً على اتخاذ الصدارة فى عصر عظيم جديد من الشعر . والواقع اننى لا انكر انه كذلك بالفعل ، أى أعظم شاعر فى الحاضر » . وفى حاشية وردزورث لطبعة ١٨١٠ من قصائده ، تكررت مرة أخرى الاشادة بدور « كتاب مختارات التراث » « لبيرسى » فقد ساعد على تحرير شعر العصر تحريراً مطلقاً . وفى سنة ١٨١٦ ، اعترف لورد جفرى « بهبوط روح عهد الملكة آن تدريجياً عن المكانة السامية التى تمتعت بها بلا منافس جانباً كبيراً من القرن » واعترف اللورد جيفرى برد الثورة الحالية فى الأدب الى « الثورة الفرنسية وعبقريّة بيرك وتأثير الأدب الجديد فى ألمانيا الذى بعد بكل وضوح أصل مدرسة « شعراء البحيرات » (١١) فى الأدب . وفى كتاب نانان وربك عن شكسبير ( ١٨١٧ ) اعترف بدور إعادة احياء الشعر الإليزابثى « وقال : « لقد ارتد العديد من شعرائنا بقدر كبير الى المدرسة القديمة » . وفى محاضرات هازليت عن الشعراء الانجليز ( ١٨١٨ ) جرى حديث واضح عن العصر الجديد الذى ساد

Reliques (★)

Feast of the Poets (★★)

Edinburgh Review

(١١) عرض لطبعة سكوت لسويفت فى مجلة

فى سبتمبر ١٨١٦ . انظر الى مقالات فى مجلة ادنبرة الجزء الاول - الطبعة الثانية بلندن ص ١٥٨ - ١٦١ .

وردزورث ، وعن مصادره المأخوذة عن الثورة الفرنسية والأدب الألماني ، ومعارضته للقواعد الآلية عند اتباع بوب والمدرسة الفرنسية القديمة في الشعر . وأدرك مقال في « مجلة بلاكوود » العلاقة بين ما حدث من تغير عظيم في روح الشعر الانجليزي وبين اعادة الاحياء الاليزابثي « على كل بلد الرجوع الى روحها القديمة . ولا اختلاف بين الروح الحية الخلاقة في الأدب وبين روحه القومية » . ورجع سكوت الى شليجل على نطاق واسع ، ووصف التغيرات الكبرى « بأنها قلب للأسس رأسا على عقب » ، وترجع الى الألمان ، ودعت اليها الحاجة بعد استهلاك الأنماط الفرنسية . وأوضح كارلايل صراحة في مقدمته للمختارات من لودفيج تيك التماثل بين الانجليز والألمان :

« من غير المستطاع أيضا القول بان التغير قد بدا بشللال وجوته ، لأنه تغير لم ينشأ عند أفراد فحسب ، وانما في الأحوال العالمية ، ولا يخص ألمانيا وحدها ، ولكنه يخص أوروبا . وعلى سبيل المثال من ذا الذي لم يرفع في الثلاثين السنة الأخيرة صوته بين ظهرانينا جهرا عاليا في الثناء على شكسبير والطبيعة ، ولم يقدح في الذوق الفرنسي والفلسفة الفرنسية ؟ من ذا الذي لم يسمع عن أمجاد الادب الانجليزي العريق وخصب عصر الملكة اليزابث وجذب عصر الملكة آن ، ولم يتساءل عن مدى تمتع بوب بالشاعرية ؟ وبزغت روح مماثلة في فرنسا ذاتها بعد ان كان هذا البلد قد أوصد أبوابه في وجه كل تأثير خارجي ، وبدأت الشكوك تثار حول كورنى و ( الوحدات الثلاث ) . والظاهر ان ما يحدث هو نفس ما حدث في ألمانيا . . مع اختلاف وهو ان الثورة الدائرة الآن في إنجلترا ، والمبتدئة في فرنسا قد قاربت في ألمانيا الاكتمال » (١٤) .

كل هذا صحيح الى حد كبير ، بل وبصالح للتطبيق حتى على العهد الحاضر ، واخطأ الشكاك المحدثون بتناميه .

السنة الرابعة	Blackwood's Magazine	مجلة (١٢)
الجزء الثالث	Miscellaneous Prose Works	(١٨١٩) - وفي
الجزء السادس ص ٣٨٠	Miscellaneous	(١٨١٩) - وفي
الجزء الأول تحت عنوان	German Romance	(١٨١٩) - وفي



وأشاد سكوت أيضا في فصل من فصول مراجعته (\*) بدور بيرسي والألمان في إعادة الأحياء .

« بدأ منذ عهد سحيق يرجع الى سنة ١٧٨٨ ادخال نوع جديد من الأدب في البلاد . . . حينئذ سمع عن المانيا لأول مرة كمصدر لاسلوب في الشعر والأدب أقرب شيها بالشعر والأدب الانجليزين منه بالمدارس الفرنسية والاسبانية والايطالية » .

وتحدث سكوت عن محاضرة لهنرى ماكنزى عرف فيها المستمعون « انتماء الدوق الذى كان يتحكم في طريقة التأليف في المانيا الى نوع متألف تقريبا مع الانجليز كلفتهم » . وتعلم سكوت الألمانية من الدكتور فبليش الذى قام فيما بعد بشرح كائط بالانجليزية . غير انه ، وتمشيا مع ما ذكره سكوت كان م.ج لويس هو أول من حاول ادخال شيء شبيه بالدوق الألمانى في التأليف الانجليزى (١٥) .

لا يستبعد ان يكون أكثر هذه الأقوال ذيوما بين القراء هو ما قاله ماكولى عند عرضه لكتاب « حياة بايرون » لمور . ووصف في هذا الكتاب العصر ما بين ١٧٥٠ ، ١٧٨٠ بأنه « أكثر أجزاء تاريخنا الأدبى انارة للأسف » . وارجع التغير بوجه خاص الى اعادة احياء شكسبير والحكايات الفنتائية وتزييفات شاترتون وكاوبر . وأشيد بوجه خاص ببايرون وسكوت ، وأهم من ذلك ، فقد أدرك ماكولى :

« على الرغم من ازدهار بايرون الدائم للمستتر وردزورث ، الا أنه قد قام - ربما دون أن يشعر - بدور الوسيط في تعريف المستر وردزورث للجموع الغفيرة . . وأنشأ اللورد بايرون ما يصح وصفه « بمدرسة البحيرات » في الاغراب وما قاله المستر وردزورث بلغة الأبراج العاجية ، قاله اللورد بايرون بلغة أبناء الدنيا » (١٦) .

#### Essays on Imitations of the Ancient Ballads

(★)

Ministrelsy of the Scottich Border

(١٥) في طبعة جديدة لكتاب

( ١٨٣٠ ) تحت اشراف هندرسون ( نيويورك ١٩٣١ ) . انظر ص ٥٣٥ - ٥٦٥ ، وبخاصة ص ٥٤٩ ، ٥٥٠ فيما يتعلق بفيليش انظر الى كتابى

Kant in England

( ١٩٣١ ) ص ١١ - ١٥ .

Edinburgh Magazine من مجلة (١٦) عدد يونيو ١٨٣١ Critical & Historical Essays ( طبعة Everyman ) ( الجزء الثانى )

( ٦٣٤ - ٦٣٥ ) .

وهكذا يكون ماكولى قد اعترف بوجود وحدة للحركة الرومانتيكية الانجليزية قبل ان يكتشف اسما لها .

ووصف جيمس مونتيجمرى فى محاضراته عن الأدب العام ( ١٨٣٣ ) العصر الذى أعقب كاوبر بالعصر الثالث للأدب الحديث ، وأطلق على سوثى ووردزورث وكولريديج اسم « الرواد الثلاثة للأسلوب القائم فى الأدب الانجلىزى ، ان لم يصح وصفهم بمؤسسيه بصفة مطلقة » .

ظهرت اجراء صياغة لتعريف النظرة الجديدة عند سونى أيضا فى « معالم التقدم فى الشعر الانجلىزى من نتوسر الى كاوبر ( ١٨٣٣ ) » ووصف هناك عصر ما بين درايدن وبوب بأنه أسوأ عصر للشعر الانجلىزى . « اذ كان عصر بوب عصر الجواهر الزائفة فى الشعر » . و « اذا كان بوب قد أغلق الباب فى وجه الشعر ، فان كاوبر قد أعاد فتحه » . ومن المستطاع مصادفة نفس النظرة ، مع التعبير عنها فى حدة أقل ، بعد أن ازداد شيوعها حتى فى المراجع العامة مثل كتاب تاريخ اللغة والأدب الانجلىزى ( ١٨٣٦ ) وفى كتابات دى كوينسى وفى كتاب « الروح الجديدة للعصر » لهورن ( ١٨٤٤ ) .

لم يستخدم أى كتاب من هذه الكتب اسم « الرومانتيكية » ، وان كانت كلها قد عرفتنا عن عصر جديد من الشعر له أسلوب جديد متعارض مع أسلوب بوب ، ويختلف التركيز على الأمثلة ، واختيارها ، وان كانوا قد اتفقوا جميعا على القول بأن التأثير الألمانى وأعادة احياء الحكايات الغنائية والاليزابيين والثورة الفرنسية ، كانت المؤثرات الحاسمة التى أحدثت التغير . ومجد كل من طومسون وبيرنز وكاوبر وجراى وكولبنز وتشاتررتون بوصفهم روادا ، وبيرسى والأخوين وأرتون ( جوزيف وتوماس ) بوصفهم طليعة هذه الحركة . واعترف بالشالوث وردزورث وكولريديج وسوثى كمؤسسين . وبمرور الزمن ، أضيف بايرون وشيللى وكيثس بالرغم من حقيقة نبذ هذه الجماعة الجديدة من الشعراء للأسلوب القديم لأسباب سياسية . وغنى عن البيان أن كل ما فعلته أمثال كتب « فيلبس وبيرس » هو أنها قد عرضت بطريقة منهجية المستحدثات التى أدخلها المعاصرون ، بل والأنصار الفعليون للعصر الجديد من الشعر .

في اعتقادي أن جوهر هذا العرض العام مازال صحيحا .  
ويبدو لي أن من دلائل النظرة الاسمية غير المقبولة ، رفض هذا الرأي  
رفضاً كاملاً ، والاشتراك مع رونالد . س. كرين في القول « بأن كل  
كلام عن الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية في القرن الثامن عشر من  
قبيل الخرافات » (١٧) . ولا يظهر أن جورج شيربورن قد حقق الكثير  
عندما تجنب استخدام المصطلح في الخلاصة الممتازة التي عرض فيها  
ما أصبح يسمى بوجه عام بالنزعات الرومانتيكية في القرن الثامن عشر .  
اذ أنه قد واجه نفس المشكلات والحقائق بكل وضوح (١٨) .

بطبيعة الحال ، يتحتم الاعتراف بخطأ الكثير من دقائق كتابي  
« فيلبس » و « بيرز » ، وعدم مساييرته للعصر . وأدت النظرة الجديدة  
الى نظرية الكلاسيكيين الجدد والتقدير المستحدث لشعر القرن  
الثامن عشر - وبخاصة بوب - الى عكس لأحكام القيم المتضمنة في  
النظرات الأقدم . وكثيراً ما تعرض المساجلات الرومانتيكية بصورة  
مشوهة نشويها كاملاً للنظرية الكلاسيكية الجديدة . والظاهر أن بعض  
المحدثين من مؤرخي الأدب قد أساءوا فهم ما قصده القرن الثامن عشر  
بمصطلحات جوهرية مثل « عقل » و « طبيعة » و « محاكاة » . وأظهرت  
الأبحاث أن إعادة احياء الاليزابثيين والعصر الوسيط والأدب الشعبي  
قد بدأ في عهد قبل العهد الذي زعموه . وكانت الاعتراضات على  
المحاكاة المنحطة للكلاسيكيات ، والتشبيث الدقيق بالقواعد أمراً مألوفاً  
في النقد الانجليزي ، حتى في القرن السابع عشر ، كما كان العديد  
من الأفكار الرومانتيكية المزعومة عن دور العبقريّة والخيال مقبولة الى  
أكبر حد عند أساطين النقاد الكلاسيكيين الجدد . وأيدت الكثير من  
الأدلة القول بأن كثيرين من رواد الرومانتيكية كداومسون والأخوين  
وارتون وبرسي وونج وهيرد قد اشتروا في مسلمات عصرهم ، واعتنقوا  
الكثير من المعتقدات الأساسية في النقد الكلاسيكي الجديد ، وبنعذر  
تسميتهم بالثوريين أو « المتبردين » .

نحن نسلم بالكثير من هذه الانتقادات والتصحيحات التي تعرضت  
لها النظر الأقدم . وربما انحزنا الى الكلاسيكيين الجدد المحدثين الذين

---

(١٧) انظر Philological Quarterly المجلد الثاني والعشرون  
( ١٩٤٣ ) - ص ١٤٣ . ففيها عرض لمقال لكيرس براونود وسسوارت جري براون  
A Literary History of England (١٨) انظر الى ص ٩٧١ من كتاب  
( تحب اشراف باو (A.C. Bough) ( ١٩٤٨ ) .

أسفوا لما لحق مذهبهم من انحلال، وابتذال بتأثير الحركة الرومانتيكية. وينبغي الاعتراف أيضا بأن محاولات تصيد العناصر الرومانتيكية في القرن الثامن عشر قد أصبحت لعبة مملة. فلقد حاول - بكثير من الثقة - كتاب مثل « الشعر الانجلىزى فى القرن الثامن عشر » ( ١٨٢٤ ) اثبات وجود اشعار رومانتيكية عند بوب ، واخبرنا باتريدج أن قرابة خمس مجموع أبيات ( الويزا الى ايبيلار ) اما رومانتيكية فى ذاتها بما لا يدع مجالا للشك أو رومانتيكية صريحة فى اتجاهها . وانتقى أبياتا من « الصوف » « لداير » ووصفها بالرومانتيكية . وثمة أبحاث المانية عديدة قسمت نقاد أو شعراء القرن الثامن عشر الى نصفين : نصف كلاسيكى زائف شرير ، ونصف رومانتيكى فاضل (١٩) .

لم يدع أحد اطلاقا أن رواد الرومانتيكية كانوا على دراية بأنهم رواد ، وان كانت تمهيداتهم للنظرات والأساليب الرومانتيكية بالفة الأهمية ، حتى وان أمكن بيان حاجة افصاحتهم ، اذا نظر اليها فى سياقها الكلى الى تفسير مختلف ، وبانها كانت مقبولة من وجهة نظر « الكلاسيكية الجديدة » . وكل ما حدث هو تشبث عصر متأخر بفقرات معينة عند يونج أو هورد أو وارتون لم تكن مقصودة عندهم . ومن حق أى عصر جديد أن ينقب فيما تركه الأقدمون ، بل وانتزاع فقرات من مضمونها . ومن المستطاع اثبات أن نظرية هورد كلها كانت كلاسيكية جديدة ، وهو ما فعله هيوت تروبريدج (٢٠) . ولكن من ناحية تبيينها بعصر جديد ، فإن فقرات قليلة لاغير من « رسائل فى الفروسية والرومانس » هى التى يعتد بها ، كقول هورد بضرورة قراءة ال Fairie Queen ، ونقدها باعتبارها قوطية وليست كلاسيكية ، ودفاعه عن تميز الأساليب القوطية والرويات القوطية على الكلاسيكية . ويعتمد برهان الاعتراض على وجود الرومانتيكية فى القرن الثامن عشر على التحامل والاعتقاد بأن معيار الحكم هو مؤلفات الكاتب فى جملتها ، بينما تتبع فى الأمثلة العديدة التى تظهر باستمرار لتبين أنه يمكن اكتشاف أفكار رومانتيكية مختلفة فى القرن السابع عشر أو قبل ذلك .

(١٩) انظر الى كتاب انفاندر Pseudo Klassizitiches und Romantishes in Thomsons Seasons ( لايزج ١٩٣٠ ) .

وكذلك الى زيجين كريسيانى : Samuel Johnson als Kritiker im Pseudo Klassizismus und Romantik. ( لايزج ١٩٣١ ) .

(٢٠) الاسقف هورد A Reinterpretation ص ٤٥٠ - ٤٦٥ ( ١٩٤٣ ) .

الطريقة المضادة - أى النظرة الذرية التى تتجاهل مسألة تركيز الاهتمام على وضع المثل فى النسق فى جملة والشيوع . ولقد أتبعنا الطريقتان على السواء بالتناوب .

الظاهر أن أفضل مخرج هو القول بأن دارس الأدب « الكلاسيكى الجديد » محق فى رفضه دراسة كل شخصية وفكرة على أنها مجرد تمهيد للرومانتيكية ولاشئ غير ذلك . وأن كان من الواجب ألا نعتقد أن هذا الرفض مساو لفكرة الأعداد لعصر جديد . ومن المستطاع أيضا دراسة العصر الجديد من ناحية ما بقى فيه من معايير كلاسيكية جديدة (٢١) ، وهى وجهة نظر قد تثبت مساعدتها على التنور ، وأن تعذر اعتبار النظرتين متساويتين فى الأهمية . فالزمان ينطلق فى اتجاه ، والبشر يهتم لسبب ما بالأصول أكثر من الاهتمام بالرواسب الباقية . ولنضرب لذلك مثلا : فلو لم يكن هناك أعدادات وارهافات وتيارات خفية فى القرن الثامن عشر يستطاع تسميتها بالسابقة للرومانتيكية ، سيتحتم علينا - فيما يحتمل - افتراض سقوط وردزورث وكولريدج من السماء ، والاعتقاد باتصاف العصر الكلاسيكى الجديد بصلايته وحدثه وتماسكه وخلوه من أى تشويش ، على نحو لم يعرف عن أى عصر ، لا من قبل ، ولا من بعد .

وعرض نورثروب فرأى حلا وسطا هاما (٢٢) . اذ أثبت أن النصف الأول من القرن الثامن عشر كان عصرا جديدا ، لا صلة بينه وبين عصر العقل . أنه عصر كولينز وبيرسى وجرأى وكاوبر وسمارت وتشاترتون وبيرنز وأوشيان والأخوين وارثون وبليك . والفيلسوف الرئيسى لهذا العصر هو بركلى ، أما أبرز كتابه فهو ستيرن ، وانتهى الى القول بأن النقد قد عاملوا عصر بليك معاملة بعيدة عن الانصاف ، فقد نزعوا الى الاعتقاد بأنه لا يزيد عن مجرد مرحلة انتقال ، لم يزد دور شعرائه عن القيام برد فعل ضد بوب ، أو التمهيد لوردزورث « وتجاهل المستر فرأى لسوء الحظ أن من ساد فلسفة العصر هو هيوم وليس

Letters on Chivalry & Romance

(★)

Philological Quarterly

(٢١) ذكر هذه الفكرة لويس لاند فى مجلة

المجلد الثانى والعشرون ( ١٩٤٣ ) ص ١٤٧ . انظر أيضا

La Classicisme de romantiques تأليف بيير مورو ( باريس ١٩٣٢ ) .

Fearful Symmetry : A Study of William Blake

فى كتاب :

( ١٩٤٧ ) . راجع بوجه خاص ص ١٦٧ .

يركلى . كما أن الدكتور جونسون كان حينئذ مازال يتمتع بالحياة والشهرة . نعم لم يكن بليك معروفا على الإطلاق في عصره ، وليس من شك في أننا نصادف عند توماس وارتون اعترافا بالمعايير الكلاسيكية وتقديرا بعيدا عن الجموح للروح القوطية ، لسموها وسحرها . فلقد اتبع وارتون منهجين في الشعر ، واتبعهما بكل وضوح دون أى شعور بالتناقض (٢٣) . على أن التناقض كان كامنا في الموقف بحذافيره ، ومن الصعب ادراك وجوه الاعتراض على تسميته « بالعصر السابق للرومانتيكية » . فمن المستطاع أن ندرك أن العصر كان ينبه إلى تقوية هذه الميول المشتتة ، وإلى لم شملها ، وأصبح بعض الكتاب ذوي وجوه متعددة . وهكذا فإذا نظر إليهم بمنظار عصر متأخر أمكن وصفهم بكتاب ما قبل الرومانتيكية . من الميسور لنا - فيما يبدو - الاستمرار في استعمال مصطلحي « ما قبل الرومانتيكية » و « الرومانتيكية » ، فالعصور التي يسودها مذهب من الأفكار والممارسات الشعرية ، تسبقها طلائع مبشرة بها في الأجيال السابقة . وعلى الرغم من أن مصطلحي « رومانتيكي » و « رومانتيكية » قد تأخرا في الظهور : إلا أنهما كانا مفهومين في سائر الأنحاء بنفس المعنى على وجه التقريب ، ومازالا نافعين كمصطلحين دالين على نوع الأدب الذي صدر بعد الكلاسيكية الجديدة .

## ٢

لو تأملنا خصائص الأدب الفعلي الذي أسمى نفسه ، أو سمي بالرومانتيكي ... فإننا سنرى ... حدوث اختلاف عن الكلاسيكية الجديدة في القرن الثامن عشر في تصورات الشعر وفي الخيال الشعري من حيث طبيعته وفاعليته وفي تصور الطبيعة وعلاقتها بالإنسان ، ومن ناحية أساسية في الأسلوب الشعري ، نتيجة لاستخدام التخيل والرمزية والأسطورة على نحو ظاهر الاختلاف عن الطريقة المستعملة في الكلاسيكية الجديدة . من الميسور تدعيم هذه النتيجة أو تحويرها ، إذا تركز الانبعاث على عناصر أخرى كثيرا ما تكون موضع مناقشة : الذاتية والافتتان بالقرون الوسطى والفولكلور ... الخ . وإن كانت

---

(٢٣) نمة مناقشة أوفى في كتابي Rise of English Literary History ( ١٩٤١ ) ، وعلى الأخص صفحة ١٨٥ - ١٨٦ .

المعايير الثلاثة التالية ينبغي أن تكون مقنعة ، لأن كلا منها قد تركز على ناحية من نواحي ممارسة الأدب : الخيال بالنسبة لنظرة الشعر ، والطبيعة بالنسبة للنظرة الى العالم ، والرمز والأسطورة بالنسبة للأسلوب الشعري .

( أنقل وإليك بعد ذلك الى تطبيق هذه المعايير على أدب ألمانيا وفرنسا . وبدا له الأدب الألماني أوضح مثل مؤيد له . كما بدت له « الحركة الانتخابية (\*) الكاملة » في فرنسا ، التي تغذت من جانب على المصادر الألمانية .... شديدة التأيد لمذهبنا ) .

.... تتألف من عظماء شعراء الحركة الرومانتيكية الانجليزية مجموعة متماسكة الى درجة لا بأس بها اعتمادا على الاشتراك في النظرة الى الشعر ، واتباع نفس النظرة الى الخيال ونفس النظرة الى الطبيعة والعقل . وهم يشتركون أيضا في الأسلوب الشعري والتخيلية ، والرمزية والأسطورة ، ويختلفون في هذه الناحية عن كل ما سبق ممارسته في القرن الثامن عشر . وبدا اتجاههم في نظر معاصريهم غامضا لا يكاد يفهم .

والتقارب في النظر الى الخيال بين الشعراء الرومانتيكيين الانجليز لا يكاد يحتاج الى أى برهان . فإليك يرى الطبيعة برمتها مرادفة « للخيال ذاته » ، لأن اسمى ما نهدف اليه هو :

**رؤية العالم في ذرة من الرمال  
والسماوات في أية زهرة بريّة  
وأدراك اللامتناهي في كف يدك  
والأبدية في ساعة من الساعات**

وهكذا لم يعد الخيال مجرد قدرة على الرؤية ، وشيء بين بين ، بين الحس والعقل ، كما كان الحال عند أرسطو أو أديسون ، كما انه لم يعد يعنى حتى قدرة الشاعر على الاختراع ، الذي تصوره هيوم وعدد كبير من أصحاب النظريات في القرن الثامن عشر كقدرة على « الجمع بين الحس الفطري وبين ملكة أحداث التداوى وملكة

---

Eclecticism (★)

التصور « (٢٤) ولكنه بدا قدرة خلاقة يستطيع العقل اعتمادا عليها « استبصار الواقع وادراك الطبيعة كرمز لشيء كامن وراءها أو بداخلها ، لا يدرك عادة (٢٥) » وهكذا يعد الخيال أساس رفض بليك لصورة العالم الآلية ، وأساس نظرية مثالية في المعرفة .

### ضياء الشمس عندما تنشره

يعتمد بهاؤه على من يدركه

كما بدا بطبيعة الحال أساسا لجماليات في تبرير الفن ، والنوع الذي عرف به في الفن . وتبرر مثل هذه النظرة للخيال تبريرا كافيا ضرورة الأسطورة والمجاز والرمز كأداة لها .

فكرة الخيال عند وردزورث مماثلة لذلك من أساسها ، وإن كان قد أكثر من الرجوع الى نظريات القرن الثامن عشر ، ووقف موقفا وسطا من النزعة الطبيعية (الطبيعية) ، ومع هذا فمن غير المستطاع تفسير وردزورث تفسيرا كاملا على طريقة هارتلى . فالخيال عنده « خلاق » واستبصار لطبيعة الواقع . وبدا يعد المبرر الأساسي للفن . وبذلك أصبح الشاعر روحا حية « تلمح حياة الأشياء » والخيال أداة للمعرفة قادرة على تحويل الأشياء والرؤية من خلالها ، حتى ولو لم تكن أكثر من « زهور وضيفة » أو حمار ذليل أو صبي أبله ، أو مجرد الطفل « النبي القادر على الرؤية المباركة » .

وتدور « المقدمة » بأسرها حول تاريخ خيال الشاعر الذي وصفه في فقرة متوسطة من الكتاب الأخير :

### اسم آخر للقدرة المطلقة

ولاوضح استبصار للعقل في أوسع مداه

وللروح في اسمي أحوالها

ذكر وردزورث في رسالة له الى لاندور : « في الشعر ، ما أثار به هو الخيال ، فحسب ، أي ما اكتسب بعد معرفة وفيرة ، أو اتجه الى

(٢٤) راجع الوصف الذي جاء مع والتر بيت في كتاب From Classic to Romantic (١٩٤٦) ص ١١٣ .  
(٢٥) كتاب ريتشاردز Coleridge on Imagination ص ١٤٥ ( ١٩٣٥ ) .



اللامتناهى « بهذا المعنى يكون كل عظماء الشعراء شديدي التدين (٢٦) . لا حاجة للإشارة الى الدور الجوهري الذي لعبه الخيال في نظرية « كولريديج والخيال » ، كما قام حديثا واردين بالربط بين النظرية وبين قصيدة البحار العتيق (٢٧) . والفكرة الأساسية « للبيوجرافيا ليتيراريا » عن الخيال الأولى والثانوى معروفة للغاية ، وليست بحاجة الى استشهداد ، ولقد صيغت على غرار شلنج . وعلى الجملة يمكن القول بان نظرية كولريديج وثيقة الاعتماد على الألمان . فتعريفه للخيال بانه « قدرة تشكيلية خلاقية » esemplastic ترجمة لكلمة Einbildungskraft الألمانية المعتمدة على أصل وهى عند الألمان . على أن كولريديج عندما ابتعد عن اللغو التقنى - كما حدث فى أنشودة « ثبوت الهمه » ( ١٨٠٢ ) ، فانه قد استمر يتحدث عن « الروح التشكيلية للخيال » ، وعن الخيال « كمثل معتم للخلق ، لا كل ما نؤمن به عن الخلق ، بل ما نستطيع تصوره عنه » . لو أن كولريديج لم يعرف الألمان ، لما كان من المستبعد أن يأتى بنظرية أفلاطونية جديدة مثلما فعل شيللى فى كتابه : « الدفاع عن الشعر » (\*) .

يكاد كتاب « الدفاع عن الشعر » لشيللى يتشابه فى نظريته العامة مع نظرية كولريديج . فالخيال هو مبدأ « التركيب والتأليف » . وربما أمكن تعريف الشعر بانه « تعبير عن الخيال » . والشاعر « يشارك فى الأبدى واللامتناهى والواحد » ويرفع الشعر النقاب عن « الجمال المختبئ للعالم ويساعد على جعل الأشياء مألوفة لو لم تكن كذلك » . « يحرر الشعر ما هو الهى فى الانسان ويحميه من الهزال » والخيال عند شيللى خلاف ، وخيال الشاعر أداة لمعرفته « الحقيقى » . وقرر شيللى على نحو أكثر تحديدا من أى شاعر انجليزى آخر - ما عدا بليك - بأن اللحظة الشعرية لحظة برؤيا ، والكلمات

(٢٦) تاريخ الرسالة ٢١ يناير ١٨٢٤ ظهرت ضمن رسائل السنوات الأخيرة ، جمعها سيلنكورت ( اكسفورد ) الجزء الأول ١٣٤ - ١٣٥ .

(٢٧) The Rime of the Ancient Mariner - انظر تحليل

هذه القصيدة فى مقال نووس بيكهام عن نحو نظرية للرومانتيكية ( ص ٤٥٠ ) .

The Defense of Poetry

(\*)

ما هي الا « أشباح واهنة » ، والعقل عند الإبداع أشبه بقطعة فحم يخبو وهجها . ونحن نصادف عند شيللى أشد انفصال متطرف بين الملكة الشاعرية والارادة والوعى .

وآراء كيتس المتقاربة والمتشابهة في النقاط الأساسية معروفة ، وإن كان قد توافر له ( من اثر هازلت ) قدر من المفردات المشيرة ، أعظم مما توافر لكل من كولريديج وشيللى . وإن كان قد قال أيضا : « ان ما يدركه الخيال كجمال ينبغى أن يكون الحقيقة سواء وجدت من قبل أو لم توجد » . واستخلص كليرنس ثورب بعد تحليل لكل تعابير كيتس المتناثرة والوثيقة الاتصال بالموضوع : « تلخص قدرة الخيال الخلاق فيما يأتى : الرؤية والتوفيق والقدرة على البحث والتعقيب وعلى التقاط القديم والنفاد وراء سطحه ، وتحرير الحقيقة الكامنة هناك ، والبناء من جديد ، وتجسيم عالم مستحدث في بنائه ، بأشكال مستحبة ذات روح فنية وجمال » ( ٢٨ ) . ومن المستطاع أن نعتبر هذا القول خلاصة لنظريات الخيال عند كل الشعراء الرومانتيكيين .

غنى عن البيان أن مثل هذه النظرية تتضمن نظرية في الواقع ، وفي الطبيعة بخاصة . وهناك اختلافات فردية بين عظماء الشعراء الرومانتيكيين حول معنى الطبيعة ، وإن كانوا جميعا يشتركون في الاعتراض على عالم القرن الثامن عشر بصورته الآلية حتى برغم إعجاب وودزورث بنيوتن ، واحتفائه به ، في التفسير التفليدى له على أقل تقدير . تصور كل الشعراء والرومانتيكيون الطبيعة ككل عضوى على غرار الانسان ، بدلا من تصورهم لها كجمع متناثر من اللرات ، أى بدت لهم الطبيعة غير منفصلة عن القيم الجمالية ، التى تعد حقيقة أو ربما أكثر اتصافا بالحقيقة من مجردات العلم .

ويتفرد بليك بموقفه الى حد ما . فلقد اعترض بعنف على كونييات القرن الثامن عشر ، كما تجسمت عند نيوتن .

الله يحفظنا ويحمينا  
من أية رؤية فريضة  
ومن أغفلاء نيوتن !

وكتابات بليك حافلة أيضا باتهام لوك وبيكون والمذهب الذرى والمذهب التأليهى والدين الطبيعى .. وهلم جرا . ولكنه لا يشارك فى التأليه الرومانتيكى للطبيعة ، وخلق صراحة على مقدمة وردزورث (٢) بقوله « أنك لن تدفعنى الى الاعتقاد بمثل هذا الرأى الشبيه بالشئ ولزوم الشئ » . والطبيعة فى نظر بليك تعبر فى كل ناحية عن السقوط . فلقد كشفت عن سقطتها فى حالة الانسان . اذ حدثت سقطة الانسان وخلق العالم الطبيعى فى نفس اللحظة . وفى العصر الذهبى الآتى ستستعاد الطبيعة ( ومعها الانسان ) الى مجدها الأئيل . ولا بعد الانسان استمرارا للطبيعة فحسب ، ولكن كلا منهما شعار للآخر .

### ما كل ذرة من الرمال :

وكل حجر على الأرض

وكل صخرة وكل جبل

وكل ينبوع وغدير

وكل عشب وشجرة

وكل جبل وتل وأرض وبحر

وغمام وشهاب وكوكب

الا انسان يرى من بعيد

وتظهر الطبيعة عند ميلتون بوجه خاص كأنها جسم الانسان بعد الكشف عن باطنه . فربى الجبال سلسلة متفججة تظهر البيون ( أو انجلترا فى اللغة القديمة ) . ولاشئ يوجد خارج البيون . فالشمس والنجوم والقمر ومركز الأرض وأعماق البحار ، كل هذه الأشياء موجودة داخل روحها وجسمها . وما الزمان ذاته بأكثر من نبضات للشرابين ، والمكان كرات الدم . وحالت هذه الرمزية الوحشية والروح الفظة دون انتشار هذه القصائد الأخيرة على نطاق واسع ، وان كانت مؤلفات دامون وبرسيفال وشورر وفراى (٢٩) ، قد بينت

### Excursions (★)

(٢٩) كتاب وليم بليك تأليف فوسترديون ( بوسطن ١٩٢٤ ) . وكتاب William Blakes «Circle of Destiny» ( نيويورك ١٩٣٨ ) وكتاب وليم بليك تأليف مارك شورر : ١٩٤٦ ، وكتاب نورثروب فراى Fearful Symmetry, A Study of W. Blake ( ١٩٤٧ ) .

ما في تأملات بليك من براعة وتماسك جعلته جديرا باحتلال مكانة بين أتباع نظرة الألمان الى الطبيعة ، مثلما انحدر عن أفلاطون في محاوره تيمائوس وعن براسلس ( فيلسوف الماني ١٤٩٣ - ١٥٤١ ) وبوهمة وسوينبورج .

وتحولت صورة الطبيعة عند وردزورث من صورة وحدة الوجود ، وصورة الكائن الحي الى نظرة متوافقة مع المسيحية التقليدية . فالطبيعة حية يملؤها الله ، أو روح العالم ، حافلة بالأسرار ، قادرة على التهذيب والتخويف وضبط المتعة . والطبيعة أيضا لغة ونسق من الرموز . فالصخور والجلال والقنوت في ممر « سميلون » .

**كلها كانها من صنع عقل واحد ، وملامح**

**نفس المحيا ، وكانها ثمرة شجرة واحدة**

**وشخص في سفر الرؤيا**

**وانماط ورموز للأبدية**

لو اننا تشككنا في الموضوعية التي نسبها وردزورث لهذه المعاني ، لكان معنى هذا اننا نسيء فهم نظريات المعرفة المثالية . فما يظهر من تناقض قد جاء نتيجة للنظرة الديالكتيكية ، ولم يكن مجرد خداع ذاتي ، رغم وجود فقرات كالتى يقال فيها :

**..... من ذاك تثبث ضرورة اعطائك**

**ما لا يستطيع الآخرون اطلاقا تقبله**

ويتحتم على العقل المشاركة ، وتحتم طبيعته أن يكون على هذا النحو :

**..... يشهد صوتي**

**بمدى براعة تناسب عقلي**

**مع العالم الخارجى**

**وكم يتناسب أيضا**

**العالم الخارجى في براعة مع العقل**

## والخليفة ( ولا يمكن ان توصف بكلمة اقل من ذلك ) التي استطاعا تحقيقها بامتزاجهما بقوة عارمة .

وانحدار هذه الأفكار من كادورث وشافتسبرى وبركلى وغيرهم امر لا يخفى . وثمة ارهاصات شعرية معينة لهذه المعاني عند اكينسايد وكولينز ، ولكن هناك اختلافا . فعند وردزورث ، اقتحمت الشعر فلسفة طبيعية ونظرة ميتافيزيقية الى الطبيعة وصادفت هناك تعبيرا فرديا ساميا ، كما ظهر في وصف الجبال واحضانها والصلابة والرسوخ ، ومظاهر الطبيعة الأبدية ، بعد الجمع بين هذا الوصف وبين احساس نابض بلا حقيقة العالم وشبهه بالحلم .

شارك وردزورث صديقه كولريديج في نظريته العامة للطبيعة ، وبوسعنا في سهولة ويسر اكتشاف كل المعاني الأساسية عند وردزورث لدى كولريديج . وربما رجعت صياغتها الى تأثير كولريديج الذي درس منذ عهد باكر افلاطوني كامبردج ، وبركلى :

وهل يزيد كل ما في الطبيعة النابضة .....  
بطواعيته ورحابته عن نفحة من نفحات الفكر .....  
بمثابة روح لكل شيء واله لكل في نفس الوقت .....  
اللفة الأبدية التي يتفوهها الهك .....  
رمزية ، وابجدية جبارة واحدة .

وعن العلاقة بين الذات والموضوع :

نحن نتلقى ، ولكن يا لسمو ما نمنح

فلا حياة للطبيعة الا اعتمادا على وجودنا

هذه اقتباسات من الشعر الباكر . ووضع كولريديج في أواخر عهده فلسفة محكمة للطبيعة ، اعتمدت بشدة على شلنج والفلسفة الطبيعية لستيفنس المتأثرة بمذهب وحدة الوجود ، وفسرت الطبيعة تفسيراً متوافقاً مع تقدم الانسان نحو الوعى الذاتى . واستغرق

كولريديج في كل التأملات المعاصرة للكيمياء والطبيعة ( الكهرياء  
والمغناطيسية ) واتبع موقفا أقرب الى المذهب الحيوى ، والى وحدة  
الروح فى العالم .

وتغلغل فى معانى شيللى ، بل وتخيلاته أيضا اصدااء من هذا  
العلم المعاصر . فثمة اشارات عديدة فى شعره لنظريات الكيمياء  
والمغناطيسية ، كما جاءت عند ارازموس داروين وهمفري دافى . ولكن  
بوجه عام استطاع القول بأن شيللى قد ردد أساسا ما قاله وردزورث  
وكولريديج عن « روح الطبيعة » . فهناك نفس النظرة الى حيوية  
الطبيعة ، واستمرارها فى الانسان ، ولغتها الرمزية ، وهناك أيضا فكرة  
التعاون والتفاعل بين الذات والموضوع (\*) :

### عالم الأشياء السرمدى

الذى ينساب خلال الروح بأمواجه السريعة المتقلبة ،  
فهو طورا يبدو مظلمًا ، ومتألقا فى طور آخر ،  
تارة يعكس الكآبة وتارة أخرى يصفى بريقا على فكر  
الانسان

الذى يستمد صفاته من ينابيع خفية .

ويتزود بنغم لا يرجع اليه وحده

يبدو هذا الكلام كأنه يقول : لاشيء خارج عقل الانسان ، حتى  
وان كانت الملكة التى تتقبل تيار الوعى أضخم بكثير من القدرة الخلاقة  
الدقيقة للروح .

عقلى ، عقلى الانسانى الذى يتقبل بسلبية

انطباعات سريعة

ويتفاعل تفاعلا لا ينقطع

مع عالم الأشياء الصافية المحيطة به

---

Mont Blanc (★) فى مستهل

هنا نصادف رغم التركيز على سلبية العقل نظرة واضحة دالة على الأخذ والعطاء والتفاعل بين أسسه الخلاقة والأسس الانفعالية البحتة . تصور شيللى الطبيعة كظاهرة واحدة منسابة ، وآثر التفنى بالسحب والماء على التفنى بالجبال أو أرواح البقاع المنعزلة ، كما فعل وردزورث . على انه لم يتوقف بطبيعة الحال عند الطبيعة ، ولكنه اتجه الى البحث عما وراءها من وحدة :

### الحياة كقبة من زجاج متعدد الألوان

#### • تلون أشعة الأبدية البيضاء •

في أسمى حالات النشوة ، تختفى كل فرديات وجزئيات بفعل التآلف العظيم للعالم . ولكن عند شيللى - بخلاف بليك ووردزورث الذى كان يتأمل حياة الأشياء بهدوء - يتحلل المثال نفسه ويتلعثم صوته ، وتتحول النشوة العظمى الى فقدان كامل للشخصية ، والى أداة للموت والدمار .

وتظهر النظرة الرومانتيكية للطبيعة عند كيتس في صورة مخففة وحسب ، وان كان من العسير أن ننكر على الشاعر صاحب « انديمون » أو « انشودة الليل » علاقته الرقيقة بالطبيعة وأساطير الطبيعة عند القدامى . وأشار هايبريون ( ١٨٢٠ ) اشارة غامضة الى النزعة التطورية المتفائلة مثلما حدث في حديث أوقينوس (\*) الى اقرانه الطيتان :

اننا نسقط بالطبع بفعل قوانين الطبيعة

لا بفصل القوة ....

وكما انكم لستم باول القوى ،

كذلك لستم بأخرها ....

وهكذا ففي أعقابنا ، سيخطو كمال جديد

فمن القوانين الأبدية ....

أن يكون الأول في الجمال أولا في القوة .

---

(★) شخصية أسطورية اغريقية لابن أورانوس ( السماء ) وجى ( الأرض ) ، وأبو جميع الأنهار . وهو عند هوميروس النهر المحيط بالعالم كله . ومن اسمه أخذت كلمة Ocean الإنجليزية بمعنى المحيط .

على أن كيتس كان أقل تأثرا بالنظرة الرومانتيكية الى الطبيعة ،  
ويحتمل أن يرجع ذلك الى أنه كان طبيبا .

وتظهر النظرة - وإن كان ذلك على وجه مناسب لمقتضى الحال  
فحسب - عند بايرون الذى لا يتسارح فى النظرة الرومانتيكية الى  
الخيال . وهى موجودة على الأخص فى الكانتو الثالث من تشايلد هارولد  
( ١٨١٨ ) التى كتبت فى جنيف عندما كان شيللى دائم المرافقة له .

**لا أحياء فى نفسى ، ولكننى أصبحت  
جزءا لما يحيط بى . وما الجبال الشاهقة  
عندى بأكثر من شعور .**

ويتحدث بايرون :

**عن الشعور اللامتناهى الذى يشعر به  
فى الوحدة ، عندما تكون أقل وحدة  
حينئذ تتفاعل الحقيقة مع كيائنا ،  
وتنقيها من أوصاب النفس ،**

ولكن بايرون كان بوجه عام من المؤلهين الذين يؤمنون بعالم  
يتبع القوانين الآلية لنيوتن . وكان دائم المقارنة بين أهواء الإنسان  
وتعاسته ، وبين جمال الطبيعة ومسكنتها وعدم مبالاتها . ويعرف بايرون  
أحوال عزلة الإنسان ، وأحوال خواء المكان . ولا يقر رفض كونيات  
القرن الثامن عشر رفضا أساسيا ، أو الشعور بالاتصال بالكون ،  
أو بالقرابة به ، كما فعل عظماء الشعراء الرومانتيكيين .

لهذه النظرة الى طبيعة الخيال الشاعرى والعالم نتائج واضحة  
على ممارسة الشعر . فكل عظماء الشعراء الرومانتيكيين من الشعراء  
المؤمنين بالأساطير ومن الرمزيين . ويتحتم فهم ممارستهم على ضوء  
محاولتهم تقديم تفسير أسطورى شامل للعالم ، الذى يحمل الشاعر  
مفتاحه . وبدأ معاصرو بليك هذا الأحياء الذى يمكن ادراكه حتى من  
اهتمامهم بسبنسر وحلم ليلة صيف والعاصفة وشياطين وسحرة بيرنز  
واهتمام كولينز بخزعبلات أعالي استكلندا وفرط تقدير الشاعر لها ،  
وفى أساطير الشمال المزيقة عند جراى وفى تنقيب جاكوب بريانت  
وادوارد دافيز فى الماضى البعيد ، على أن أول شاعر انجليزى خلق  
أساطير جديدة على نطاق واسع هو بليك .



وأساطير بليك لا هي كلاسيكية ولا هي مسيحية ، رغم ما استوعبته من عناصر عديدة من ميلتون والكتاب المقدس . وهي مفتونة على نحو غامض ببعض الأساطير الكلتية ( الدرويدية ) ، أو ببعض الاسماء الكلتية بمعنى أصح ، وإن كانت أساسا إبداعا أصيلا - ولعله أصيل جدا - يحاول تقديم صورة للكون ورؤيا له معا وفلسفة للتاريخ وسيكلوجية ، ورؤيا سياسية وأخلاقية ، كما تأكد حديثا . وتميزت حتى أبسط « أغاني البراءة » و « أغاني الحكمة » بتشبعها برموز بليك . وتحتاج آخر قصائده كقصيدة أورشليم إلى جهد لتفسيرها ، ربما بدا غير متناسب مع ما يعود علينا من متعة جمالية . على أن فورثروب فرأى قد بين بكل تأكيد ، وعلى نحو مقنع ، كيف كان بليك مفكرا أصيلا فذا ، له معتقدات في دورات الحضارة ونظريات ميتافيزيقية في الزمان ، وخواطر عن انتشار أنماط الأساطير والشعائر في المجتمعات البدائية - ربما كثر الخلط بينها وبين أفكار الهواة البعيدة عن الجدية ، وإن كان من المستبعد أن تبدو غامضة في العصر الذي هللت لتوينبي أو دون والذي وضع الأنثروبولوجيا الحديثة .

ويبدو وردزورث لأول وهلة أكثر الشعراء الرومانتيكيين ابتعادا عن الرمزية والأساطير . ولقد بدا لجوزفين ميلو (\*) أنه أول مثل للشاعر الذي حدد الانفعالات وقسمها إلى أنواع . على أن وردزورث قد ركز على التخيلة في نظريته ، كما أنه لا يعد بأي حال عديم الاكتراث بالأسطورة . وله دور هام في الاهتمام المستحدث بالأساطير الأفريقية ، المفسرة بطريقة « الاحيائية » . وتضمنت بعض أعماله (\*) تمجيحا للإشارات الواهنة للخلود التي قد تدل عليها عادة القاء اليونانيين لخصل الشعر في مياه النهر . واتجه وردزورث في أخريات أيامه إلى الأساطير الكلاسيكية في « لاؤدوميا » و « أنشودة ليقوريس » وهما من القصائد التي دافع وردزورث عنها أيضا لتضمنها مادة « ربما بدت متجاوبة مع العاطفة الحقة » .

ولكن أهم من ذلك ، عدم خلو شعره من الرموز ، فهو مشبع بها . ولقد بين كلينث بروكس بصورة مقنعة كيف اعتمدت أنشودة التلميح على مجاز ذي معنيين متضادين للنور ، وكيف تشبعت حتى

Wordsworth & the Vocabulary of Emotion

(\*) في دراستها

The World is too much for us

(\*) كما حدث في

Excursion

والكتاب الرابع من

قصيدة « على جسر وستمنستر » بالمعاني المجازية . وربما اعتبرت « الظبي الأبيض في رايلستون » رمزية بالفعل ، على نحو قريب من روح العصور الوسطى ( لأن الظبي أشبه بحيوان في حالة توحش ) وإن كانت حتى هذه المقطوعة الأخيرة قد حاولت أن تبدو كيف حاول وردزورث تجاوز عالم الحكاية والوصف وعالم الكلام عن المواطن وحالات العقل وتحليلها .

تحتل الرمزية عند كولريديج مكانة أساسية . إذ يتحدث الفنان لنا عن طريق الرمز ، والطبيعة لغة رمزية ، والفارق بين الرمز والاستعارة التمثيلية (\*\*) عند كولريديج مرتبط بالفارق بين الخيال والوهم ( الذى يمكن من بعض نواح وصفه بأنه نظرية فى التخيلة ) ، وبين العبقرية والوهبة ، والعقل و « الفهم » وفى مناقشة متأخرة عرف كولريديج الاستعارة التمثيلية بأنها ترجمة الأفكار المجردة الى لغة الصورة وبأنها لا تزيد فى ذاتها عن شيء منتزع من الموضوعات المحسوسة . ومن جهة أخرى ، يتميز الرمز بشفافيته للخاص من خلال الفردى ، وللأبدى من خلال العارض ، ولكلى من العام . وملكة الرمز هى الخيال . واستهجن كولريديج فى العديد من التعابير الباكرا، القول بتشابه الأساطير الكلاسيكية مع الأساطير المسيحية . ولكنه تحول فيما بعد الى الاهتمام بالأساطير اليونانية ، بعد أن أعاد تفسيرها بلغة الرمز . وكتب مقطوعة غريبة بعنوان « عن بروميثيوس لاسخيلوس » سنة ١٨٢٥ ، اعتمدت على بحث لشلنجر بعنوان « الألوهية » (\*) ( ١٨١٥ ) .

والشعر العظيم الباكر لكولريديج رمزى بكل تأكيد من أوله لآخره . وقدّم وارن حديثا تفسيرا « للبحار العتيق » ذهب فى تحليله للدقائق بعيدا . ولكنه كان مقنعا فى الفكرة العامة التى اتبعها عندما اعتقد ان القصيدة برمتها تدور حول فكرة العشاء الربانى وقداسة الطبيعة وكل الكائنات الطبيعية واعتمادها على رموز ضوء القمر وضوء الشمس والرياح والمطر .

وأما ان شيللى من الرمزيين والأسطوريين ، فأمر لا يحتمل أى خلاف . ولا يقتصر الأمر على أن شعره يتصف بحدايره بالمجاز .

Über die Gottheiten von Samothraue

(★)

Allegory فى الانجليزية ، وسيجىء شرحها فى السياق . وكذلك

(★★)

بيان اختلافها عن « الرمز » .

اذ كان يتوق لخلق أسطورة جديدة يبين فيها تحرر الأرض ، وتعتمد اعتمادا متحررا على المواد الكلاسيكية ، كما حدث على سبيل المثال في « برومانيوس محطم القيود » ( ١٨٢٠ ) ، « وساحرة أطلس » « وأدونيس » ( ١٨٢١ ) . ومن الميسور للغاية اساءة تفسير هذه القصيدة الأخيرة ، لو اعتبرت مأساة باستورالية على غرار قصائد توجع الشاعر الصقلي « بيون » والشاعر الباستورالي السيراكوزي « موشوس » . ويتخلل شعر شيللي نسق متوافق من الرموز المتكررة : النسر والحية ( وثمة أمثلة سابقة لذلك عند الفنوصيين ) والمعابد والأبراج والقارب والقناة والكهف ، والقناع بطبيعة الحال ، والقبّة ذات الزجاج المتعدد الألوان وشعاع الأبدية الأبيض :

### الموت هو القناع الذي يسميه الأحياء بالحياة

ويرفع عندما ينامون .

تتخذ النشوة عند شيللي نغمة نشاز محمومة . اذ ينقطع الصوت في أعلى ذروته ، عندما يفشى عليه وهو يصيح : « أشعر باغماء ، أتساقط ، أسقط فوق أشواك الحياة ، أنزف دما » . وربما رغب شيللي منا التسامى على حدود الفردية ، والاستغراق في شيء شبيه بالنيرفانا . ويفسر هذا التلهف للوحدة أيضا خاصة سائدة في أسلوبه . فما يناظر « التآلف المتسامى » ومزج المعاني المختلفة عند شيللي هو نقلاته السريعة ، وقدرته على المزج بين الانفعالات ، والتنقل من السرور الى الألم ومن الحزن الى الفرح .

وكيتس من أرباب الأساطير أيضا . و « أنديمونه » و « هايبريون » شاهدان بليغان على ذلك . وتعاود الظهور عند كيتس رموز القمر والنوم والمعبد والبلبل . والأناشيد العظيمة ليست مجرد سلاسل من الصور ، ولكنها « تكوينات رمزية » يحاول فيها الشاعر عرض الصراع بين الفنان والمجتمع وبين الزمان والأبدية .

من المستطاع أيضا تفسير بايرون على هذا النحو ، كما بين ويلسون نايت مع بعض المبالغة (\*) . ويظهر ذلك في مانفريد ( ١٨١٧ ) وقابيل والسماء والأرض ، بل وفي « ساردونا بالوس » ( ١٨٢١ ) لم يقتصر هذا

العصر على عظماء الشعراء . اذ كتب سوئي ملاحمه : « طلابا » و « مادوك » ( ١٨٠٥ ) و « لعنة كيهاما » ( ١٨١٠ ) على موضوعات اسطورية مأخوذة عن ويلز القديمة والهند القديمة . . واشتهر توماس مور عندما قدم زيف مظاهر الشر في لولا روخ ( ١٨١٧ ) . وتأثر كيتس بكتاب « بيسك » للمسر تاي . وأخيرا نشر كارلايل سنة ١٨٢١ كتاب « سارتور ريزاتوس » عن فلسفة الملابس . ومهما كان مستوى التعمق ، فلقد انتشر الرجوع الى المعاني الأسطورية في الشعر ، وقد كادت ننسى في القرن الثامن عشر . فلم يكن « بوب » قادرا على أكثر من تخيل بعض الآلات الغريبة « كالسيلفيس » ، وآخر ثاؤب شبه جاد لليل في نهاية كتابه عن « المتبلدين » (\*) .



اننى على وعى تام بانحدار مجموعات الأفكار الثلاث التى انتقيتها من معتقدات سبق ظهورها فى التاريخ ، قبل عصر التنوير ، وفى تيارات فكرية متوالية فى القرن الثامن عشر . اذ تنحدر فكرة الطبيعة العضوية من الأفلاطونية الجديدة ، كما جاءت عند جواردانو برونو وبوهمة وأفلاطونى كامبردج وبعض ففرات من شافيتسبرى . ولعكرة الخيال كشيء خلاق والشعر كنسوة أسلاف مماثلة . والنظرة الرمزية بل والأسطورية شائعة فى التاريخ ، على سبيل المثال فى العصر الباروكى وفنه الرمزى ، ونظرتة للطبيعة كرموز هيروغليفية كتب على الانسان والشعراء بخاصة فك طلاسما . وتعد الرومانتيكية بمعنى ما اعادة احياء لشيء قديم ، ولكنه اعادة احياء مع اختلاف ، بعد ترجمة هذه الأفكار الى مصطلحات مقبولة عند اناس مروا بتجربة عصر التنوير . ربما كان من العسير التفرقة فى وضوح بين الرمز الرومانتيكى ورمز الباروك وبين نظرة الرومانتيكى الى الطبيعة والخيال ونظرة أنصار الفيلسوف الألماني بوهمة اليهما . غير أنه بالنسبة لفايتنا ، يكفيننا فقط معرفة الاختلاف بين الرمز عند بوب والرمز عند شيللى . ومن المستطاع تحديد هذا الاختلاف . اذ أن الانتقال من نوع التخيلات

The Structure of Romantic  
The Age of Johnson : Essay

(★) راجع مقال ويسمات المتارة  
Nature Imagery  
فى كتاب -  
Presented to C.B. Tinker

( ١٩٤٩ ) ص ٢٩١ - ٣٠٣ . ولقد

تأخر صدوره بحيث تعدل تضمينه فى هذه المختارات ، وهو يعزز برهاني بكل تأكيد .  
Dunciad (★★★)

والرموز المستعملة عند بوب الى تلك التي استعملها شيللى من الوقائع الملموسة في التاريخ . ومن العسير - فيما يبدو - أن نفكر أن ما يواجها هو نفس الحقيقة عند الاشارة الى الاختلاف بين لسنج ونوفاليس ، أو بين فولتير وفكتور هوجو .

قال لوفجوى أن « الأفكار الجديدة في العصر كانت غير متجانسة الى حد كبير . فهي مستقلة منطقيا ، وأحيانا تتناقض بعضها مع بعض في متضمناتها بصورة أساسية » (\*) ولو رجعنا الى برهاننا سيتضح أن في هذا الرأي خطأ . فعلى العكس ثمة تماسك عميق وتأثير متبادل بين نظرة الرومانتيكى الى الطبيعة ونظرتها الى الخيال والرمز . وبغير مثل هذه النظرة الى الطبيعة ، لن يمكننا الايمان بأهمية الرمز والأسطورة ، وبغير الرمز والأسطورة ، سيفتقر الشاعر الى أدوات استبصار الحقيقة التي يدعيها . وبغير هذه النظرة الى المعرفة التي تؤمن بقدرة العقل الانسانى الخلاق ، لن تكون هناك طبيعة حية ورمزية حقة . لعل منا من لا يستطيع قبول هذه النظرة الى العالم - فقلائل منا لا يستطيعون قبولها حرفيا ، الا أنه من واجبا أن نسلم بتماسكها ونكاملها .

علينا اذن وصف الرومانتيكية بأنها حركة ... واحدة . وبوسعنا أن نصف بزوغها البطيء خلال القرن الثامن عشر ، وأن نتأمله ، بل وأن نسمى هذا الزوغ لو أردنا « بما قبل الرومانتيكية » . وأوضح أن هناك بعض مذاهب من الأفكار والممارسات العملية تسيطر على العصور المختلفة ، ولا يخفى أن لهذه الأفكار بشائر تمهد لها ، ورواسب تبقى بعدها . ويبدو لى أن اغفال هذه المشكلات بسبب صعوبات المصطلحات مساو لاغفال المهمة الأساسية لتاريخ الأدب . وإذا لم يقنع تاريخ الأدب بالاستمرار في المزج المعتاد الغريب بين السيرة والبيولوجرافيا والمختارات والنقد العاطفى المهوش ، فان عليه أن يدرس اتجاه الأدب في جملته . ولن يتحقق ذلك الا بتتبع تسلسل العصور وبزوغ الأصول والمعايير ، وتحليلها . وبغضى مصطلح الرومانتيكية كل هذه الجوانب . وفي ظنى أن هذا هو أحسن دفاع عنه .

(★) مقال The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas

في مجلة Journal of History

المجلد الثانى ( ١٩٤١ ) ص ٢٦١ .

## تورس بيگهام

### نحو نظرية للرومانتيكية

هل لنا أن نهتدى الى نظرية للرومانتيكية ؟ . وعندى أنه يمكننا أن نحقق هذا الرجاء . ولكن وقبل أن أمضى في حديثي ، على أن أوضح ما أنا مقبل عليه في هذا الحديث فإن لدى فرضاً أريد أن أبسطه .

واقول قبل كل شيء انه على الرغم من أن كلمة « رومانتيكية » تشير الى جميع من المعاني ، الا أنها تعنى بوجه خاص مسألتين أوليتين :

١ - ميزة عامة دائمة للعقل والفن والشخصية ، وجدت في كل العصور والحضارات .

٢ - حركة تاريخية مميزة في الفن والفكر حدثت في أوروبا وأمريكا في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر . ولن أعنى بغير ثانى هذين المعنيين . وربما كان هنالك اتصال بينهما ، وإن كنت أشك في ذلك . على أي حال ، أن كل ما أنوي قوله يخص الرومانتيكية كواقعة تاريخية فقط .

كثيراً ما يعتقد أن الرومانتيكية بهذا المعنى التاريخي ، أي كثورة في الفن والفكر ، مجرد تعبير عن إعادة توجيه عام للحياة الأوروبية

---

من ص ٥ - ٢٣ F.M.L.A. ، LXVI ( ١٩٥١ ) . ولقد راجع بيگهام بعض تفاصيل من رايه الذي يمكن الاطلاع عليه في الفصل الخاص Toward a Theory of Romanticism, and the Romanticism in Romanticism. وظهر ذلك في كتاب Studies الجزء الأول ( ١٩٦٢ ) .

التي احتوت أيضا على ثورة سياسية وثورة صناعية ، بل وعدة ثورات أخرى . ولعل هناك الى حد ما اتصالا بين ثورة الفكر والفنون والثورات المعاصرة التي حدثت في ميادين أخرى من النشاط الانساني ، وان كنت أعتقد بالنسبة لموضوع بحثي ، انه من الحكمة فصل رومانتيكية الفكر والفن عن هذه الثورات الأخرى . وكما تنبعث صعوبة من أعظم الصعوبات التي تواجهنا ، من افتراض وجود هوية بين الرومانتيكية بمعناها العام والرومانتيكية بمعناها التاريخي ، كذلك ينبعث قدر كبير من المصاعب التي تواجهنا عند بحث الرومانتيكية كحدث تاريخي من الزعم بوجود هوية بينها وبين باقى الثورات المعاصرة . فلنبدا أولا بعزل الرومانتيكية كحدث تاريخي في الفكر والفن قبل تناول هذه الواقعة ومتابعة البحث عن طبيعة تاريخها . وعلى هذا فأننى أرى انه من الأحكم في الحاضر أن نكتفى بالاعتقاد بأن الرومانتيكية كانت إحدى السبل الميسورة حينئذ لعاقة أو مؤازرة حركة الاصلاح السياسى في بداية القرن التاسع عشر ، أكثر من الاعتقاد بأن الرومانتيكية، والرغبة في الاصلاح السياسى وما تحقق منه جزئيا ، شىء واحد .

وأعود فأتساءل ، بعد مراعاة هذين الفارقين ، هل نأمل في الحصول على نظرية للرومانتيكية بمعناها التاريخي في الفكر والفن ؟ . ينبغى أن تكون مثل هذه النظرية قادرة على النجاح في اختبارين :

أولا - لابد أن تبين هذه النظرية أن وردزورث وبايرون وجوته وشاتوبريان قد اشتركوا جميعا في حركة أدبية أوربية عامة ، كان لها نظير فيما عرف في القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر من موسيقى ونصوير وفن عمارة وفلسفة ولاهوت وعلم .

ثانيا - ينبغى أن تساعدنا هذه النظرية على التغلغل في أعماق المنجزات الفردية للأدب والفن والفكر ، أى تكون قادرة لا على مجرد تعريفنا بوجود أعمال فنية حتى نتمكن من تصنيفها فحسب ، بل تكون قادرة على تزويدنا بمفتاح للمنجزات المختلفة ، حتى نستطيع النفاذ في أصول كيائها الفكرى والجمالى . فهل نأمل في الحصول على مثل هذه النظرية ؟ وهل نجروا على مثل هذا الأمل ؟ . أجب عن هذا السؤال بالإيجاب ، وأشعر ان هذه الإجابة في متناول أيدينا . ولن يبقى بعد ذلك غير خطوة أو خطوتين ، بعدهما سيتسنى لنا حل هذه المشكلة الأدبية المحيرة الى أبعد حد .

\*\*\*

... في اعتقادي أن أحدث محاولة لتناول المشكلة ، وأفضل هذه المحاولات حتى الآن - وأن لم تكن وافية غاية الوفاء ، كما أعتقد - قد ظهرت في بحثين لرينيه ويليك بعنوان معنى الرومانتيكية ، نشرهما سنة ١٩٤٩ في أول بحثين من أبحاث الأدب المعاصر ( راجع صفحات ( ٢٧٩ - ٢٠٨ ) ، فهناك قدم ويليك ثلاثة معايير للرومانتيكية ، ربط فيها بين الخيال والنظرة إلى الشعر ، وبين التصور العضوي للطبيعة والنظرة للعالم ، وبين الرمز والأسطورة وأسلوب الشعر .

واعتقد أن ويليك قد نجح في توطيد ثلاثة أشياء في بحثه :

أولا - وجود حركة أوربية في الفكر والفن ذات خصائص معينة : فكرية وفنية ، أنها الحركة التي تعرف بحق باسم الرومانتيكية .

ثانيا - أن المشتركين في هذه الحركة كانوا على وعي بأهميتهم التاريخية والثورية .

ثالثا - السبب الرئيسي للشك في أمريكا في نظرية الرومانتيكية هو مقال لوفجوي الشهير « عن التفرقة بين الرومانتيكيات - ١٩٢٤ » ( راجع صفحات ٧٥ - ٩٠ ) . وفيه أشار لوفجوي إلى أن المصطلح يستعمل على أنحاء متنوعة مفزعة ، وأنه من غير المستطاع أن ننزع تصوراً مشتركاً من هذه المعاني كلها . والحق أنه يبدو لي أن نمو الشك في أية نتائج راسخة خاصة بالرومانتيكية ، قد بدأ - أو على أقل تقدير قد بدأ يبدو قويا للغاية وسائداً في نهاية المطاف - بعد نشر هذا المقال . وندد ويليك بما سماه مغالاة لوفجوي في اتساع التسمية والشك ، ورفض الرضا عنها . كما وصف ويليك أيضاً بنفس النوع من التسمية والتشكيكية مقال لوفجوي ١٩٤١ بعنوان : « معنى الرومانتيكية عند مؤرخي الفكر » (١) . وفيه قدم لوفجوي المعايير الثلاثة للرومانتيكية ، أو بالأحرى الأسس الأساسية الثلاثة للرومانتيكية ، « على أنها غير متجانسة ومستقلة منطقياً بعضها عن بعض ، وأحيانا متناقضة في متضمناتها من الناحية الجوهرية » هذه

---

(١) عنوان المقال The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas  
انظر إلى J.H.I ( ٢٣٧ - ٢٧٨ ) .



الأفكار هي « العضوية » و « الدينامية » و « التنوعية » . على أن ويليك عندما ناقش مقال لوفجوى سنة ١٩٤١ ، قد وقع في ظنى في خطأ . فالظاهر انه قد خلط بين طابع المقالين ، لأنه - كما يبدو - قد نسى ما جاء في الفصول الثلاثة الأخيرة من كتاب « السلطة الكبرى للوجود » ( ١٩٣٦ ) ( ٢ ) .

كتاب لوفجوى العظيم من معالم البحث العلمى ، ومن دلائل المفردة العلمية أيضا . فهو من الكتب التى أعتمد عليها عدد غير قليل من انفع الأبحاث العلمية فى عصرنا ، ولا تختلف فائدته للمدرس الذى يستعين به بذلكاء عن فائدته للباحث . وانه لمن المتوقع بعد خمسة وعشرين سنة ، أن يرى الباحثون فى الأدب فى نشر « السلسلة الكبرى للوجود » نقطة تحول فى تقدم البحث الأدبى ، بفضل ما كان له من قيمة مذهلة فى تنويرنا ، وتمريفنا بجوانب غير معروفة فى أدمب القرون ١٦ ، ١٧ ، ١٨ . غير انه بقدر ما أعلم ، لم يستفد تقريبا بالفصول الثلاثة الأخيرة وبالفصلين الأخيرين بخاصة ، فى تفسير الرومانتيكية ومنجزاتها . وانه لموقف غريب ، اذ أن هذه الفصول تحتوى على أسس لنظرية فى الرومانتيكية ، فيها كل المقومات الضرورية لمثل هذه النظرية ، أى أنها قادرة على تحديد العلاقة بين المؤلفات والمؤلفين ، مع القاء ضوء على الأعمال الفنية ، والنفاز فى أعماقها حتى تظهر لنا فى أوضح صورة ممكنة .

عندما تجاهل ويليك ، فى بحثيه ، كتاب « السلسلة الكبرى للوجود » للوفجوى ، فانه قد استنتج وجود نفس نوع الشك فى كلا مقالى لوفجوى ( ١٩٢٤ - ١٩٤١ ) . والواقع أن لوفجوى قد أجاب فى كتاب « السلسلة الكبرى للوجود » على ما قاله فى ١٩٢٤ . وبغير اسهاب فى ذكر الواقعة ، استطاع لوفجوى فى المحاضرات التى اعتمدا عليها الكتاب والتى ألقيت ١٩٣٣ و ١٩٣٤ ، القيام بالشئ الذى

---

(٢) يرجع خلط ويليك ، أو الخلط الظاهرى عند ويليك ، الى استنتاجه « أن الرومانتيكيات التى تحدث عنها لوفجوى سنة ١٩٢٤ هي بيمينها الأفكار الرومانتيكية التى وصفها سنة ١٩٤١ بانها غير منجانسة ومنفصلة منطقيا ، وأحيانا متعارضة مع بعضها البعض ، أساسا فى متضمناتها . وبعد أن قرأت مقال ١٩٤١ ، فرت المعنى الأجر على انه يدل على العضوية والدينامية والتنوعية . انظر فيما بعد القسم الثانى . وهذه الأشياء ليست رومانتيكيات ١٩٢٤ . راجع الفقرة الأولى من مقال « معنى الرومانتيكية فى تاريخ الادب » ( L.L. 7 )

ذكر سنة ١٩٢٤ أنه لن يستطيع الفيسام به . وباختصار ذكر لوفجوى  
ببساطة سنة ١٩٣٦ أن الرومانتيكية الأدبية مظهر لتغير طرا على طريقة  
تفكير الأوربى بعد أن استمر يفكر منذ عهد أفلاطون تبعا لطريقة واحدة  
في الفكر ، معتمدة على محاولة للتوفيق بين فكرتين عميقتى الاختلاف  
عن طبيعة الواقع ، كلاهما منبعت من أفلاطون . وذكر لوفجوى أيضا  
أن الفكر الغربى في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر  
قد اتبع اتجاهها بعيد الاختلاف منلما حدث للفن في الغرب . وفوق  
كل ذلك ، قال أن الاختلاف في طريقة عمل العقل كان لتغير عميق  
حدث في تاريخ الفكر الغربى ، وتضمن بالتبعية تغيرا عميقا مماثلا في  
أساليب الفن الأوربى وموضوعاته .

## ١

ما أود أن أفعله فيما تبقى من هذا البحث :

أولا - توضيح دلالة الأفكار الجديدة التى ظهرت في نهاية  
القرن الثامن عشر ، والتوفيق بين ما قاله ويليك وما قاله لوفجوى ،  
والتوفيق بين لوفجوى ونفسه ، وبيان صحة معتقدات معينة عن  
الرومانتيكية سبق أن ذكرتها .

ثانيا - أن أضيف شيئا ما الى نظرتى لوفجوى وويليك : اضافة  
أعتقد أنها ستساعد الى حد بعيد على توضيح مشكلة أساسية ،  
قلما تنبه اليها لوفجوى ، ولم يستطع ويليك التوفيق في حلها .

ربما بدا من غير الضرورى في هذه المجلة تلخيص ما عناه كتاب  
« السلسلة الكبرى للوجود » . وأن كنت أميل الى رد المعانى  
المتضمنة في الكتاب الى ما أعتقد أنه جوهرها . ويمكن القول باختصار  
بأن التحول الذى صادفه الفكر الأوربى كان تحولا من تصور الكون  
كآلة ساكنة الى تصويره ككائن حي دنامى . ويقصد بالسكون أنه  
من المستطاع ادراك كل ممكنات الواقع منذ بداية الأشياء أو أنها كانت  
كامنة من البداية . وتنظم هذه الممكنات في مجموعات كاملة وفي نظام  
هرمى ، ابتداء من الله الى العدم ، بما في ذلك الممكنات الأدبية من  
الملحمة الى الأنشودة الهوراسية ، او الليريكية . أما المقصود بالآلية  
فهو أن الكون آلة متحركة مكتملة تشبه عادة بالساعة ! والآلة هى  
التشبيه الشائع في هذه الميتافيزيقا . ويكاد يتساوى في أهميته مع

هذه التصورات تصور « الاطرادية » الكامنة في كل من السكون والآلة ، حتى اذا انفصلا كما يحدث غالبا . وبذلك أصبح كل شيء يحدثه التغير ، يتصور كجزء يتناسب مع الآلة الدائرة بصورة كاملة بالفعل . فكل الأشياء متوافقة مع انماط مثالية في عقل الله ، أو الأساس اللامادى للظواهر .

قصارى القول انك اذا تصورت العالم كآلة كاملة الانتظام ، فانك ستعتقد أن أى نقص قد تلاحظه انما يرجع الى اشياء لا تفهمها ، وسيبدو لك كل شيء في العالم متناسبا على خير وجه مع هذه الآلة . وسوف تعتقد في وجود قوانين ثابتة تتحكم في تكون كل جزء جديد من هذه الآلة ، وتضمن سد حاجاتها . وعلى الرغم من قيامك بالحكم على نجاح أى شيء فردى تبعا لقدرته على التوافق مع ما تقوم به الآلة ، وشعورك بالارتياح ، ووقوعك في نقائض من جراء ذلك ، مثلما فعل بوب عندما جعل هذه النقائض في مقاله عن الانسان أساسا لسخرياته ، الا أن شعورك بالتناقض سيختفى مؤقتا أما بتأثير فكرة الخطيئة الأولى ، لو كنت من المسيحيين المتشددين ، أو بتأثير إيمانك بفساد الحضارة لو كنت من المؤلهين أو العاطفيين . ولا يعنى هذا أن بين الرايين اختلافا كبيرا . أما القيم التى تؤمن بها في هذه الحالة فهى الكمال واللاتغير والاطراد والعقلانية .

على أن هذه الميئافزنا الساكنة العارمة التى تحكم بصورة خطيرة في افكار الناس منذ عهد افلاطون قد تداعت بسبب نقائضها الداخلية في أواخر القرن الثامن عشر ، أو تداعت في نظر بعض الناس على أقل تقدير . وعند أغلب الناس ، ظلت أساسا خفيا لا يدرك أعظم قيمهم الفكرية والاخلاقية والاجتماعية والجمالية والدينية . أما في نظر أرباب العقليات المرفهة الدقيقة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فانها لم تعد صالحة للبقاء . وثمة أسباب كثيرة في تحليل ما حدث . والسبب الأساسى هو استنفاد غايات كل متضمناتها ، التى بدت مجردة ، وكشفت عن كل نقائضها ، وأصبح من المحال الاعتماد عليها في تفسير فكرة الشر في الاخلاق . وازداد اتجاه المفكرين شيئا فشيئا الى التنقيب عن مذهب جديد لتفسير طبيعة الواقع وواجبات الانسان .

وسوف أغفل الكلام عن كيفية تطور الفكرة الجديدة . فلقد أغنانى لوفجوى عن ذلك بعد تحديده خطوطها الأساسية على نحو رائع ، وعرضه الدقائق في السياق بثبات ورسوخ . وما أنوى القيام به

بدلاً من ذلك هو تقديم الفكرة الجديدة في أبعاد صورها تطرفاً . ولنبدأ الكلام عن صورة الحالة الجديدة التي لم تعد تشبه الآلة ، ولكنها أصبحت تشبه الكيان العضوى ، أو الشجرة على سبيل المثال . والشجرة مثل حسن ، وتكشف دراسة أدب القرن التاسع عشر ، عن تدرار مستمر للاسئسهاد بها . وهكذا أصبحت الفكرة الجديدة دالة على معنى الكيان العضوى ، وأول خاصة له هو أنه ليس بالشئ المصنوع ، ولكنه شئ يتكون أو ينمو . وما بقابلنا هنا هو فلسفة صيرورة لا فلسفة كينونة . وفضلاً عن ذلك ، فإن صلة المكونات ليست صلة أجزاء الآلة التي صنع كل منها على انفراد ، أى ككيانات منفصلة في عقل الآلة ، ولكنها صلة أوراق الشجرة بجذع الشجرة ، أو ساقها ، وبجذورها ، وبالتربة . فهذه الكيانات أجزاء عضوية مرتبطة بالشئ الذي أنتجها ، وما يسر وجنود أى جزء هو وجود الجزء الآخر . وأصبح موضوع التأمل والدراسة هو العلاقات لا الأشياء الكائنة .

والى جانب ذلك يتمتع الكائن العضوى بخاصة الحياة . فهو لا ينمو باضافة أشياء اليه ، ولكنه ينمو عضوياً . فالعالم ليس بالشئ المصنوع ، أو الآلة الكاملة ، ولكنه ينمو . ومن هنا أصبح التغير قيمة ايجابية لا سلبية ، أى أن التغير لم يعد عقوبة تلحق بالإنسان . انه فرصة متاح له . وكل ما يواصل نموه أو يتغير من حيث الكيف ، لا يتميز بكماله ، بل لعله لن يتحقق له الكمال مطلقاً . فلم يعد الكمال صفة موجبة ، وأصبح النقص هو القيمة الموجبة . فمادام العالم في تغير وينمو ، ستقوم المستحدثات المتطرفة الموجبة نفسها على العالم . وتتدخل كل مستحدث ، يتغير الطابع الاساسى للعالم ذاته . وبذلك أصبحنا حيال عالم من العواض الطارئة . ولو صحت كل هذه الأشياء ، فإن ما يتبع ذلك هو القول بعدم وجود أنماط قديمة في الوجود . وإذا طبقنا هذا الرأى على عالم الفن على سبيل المثال ، سنرى أن كل عمل فنى يخلق نمطاً جديداً ، ولكل قوانينه الجمالية . وربما بدا بينه وبين الأعمال الفنية السابقة تشابه حتى في المبادئ ، ولكنه فريد من الناحية الجوهرية . ويتمخض عن ذلك فكرتان فرعيتان . الأولى - أصبح التنوع ، لا الاطراد ، أساس كل من المخلوق والنقد . واتهم الرومانتيكيون على سبيل المثال بخلط أنواع النسر ، ولكن ما الذى بمنعهم من القيام بذلك ؟ بعد نبد الأساس الميتافيزيقى برمته لهذه الأنواع ، أو اختفاؤها في نظر بعض المؤلفين . والفكرة الفرعية الأخرى هى فكرة الأصالة الخلاقة . صحيح أن فكرة الأصالة

قد سبق لها الوجود ، ولكن معناها كان مختلفا . ويوصف الفنان بالأصالة الآن لأنه قد أصبح أداة يعتمد عليها أى شىء مستحدث أصيل أو عارض للدخول فى العالم ، لا لأنه قد استطاع بفضل العبقرية تناول نمط قديم الهى فطرى .

تتمخض فكرة الكيان الدينامى العضوى ، فى أبعد صورها تطرفا عن الاعتقاد بان تاريخ العالم هو ذاته تاريخ الله ، وهو يخلق نفسه . وبذلك اعترف آخر الأمر بالشر كحقيقة ، لأن تاريخ العالم - ابتداء من الله الذى لم يعد يتصف بالكمال - هو تاريخ الله ، سواء كان مفارقا أو كامنا ، بعد استطاعته التحرر من الشر اعتمادا على عملية التطور . بطبيعة الحال ، من المستطاع استبعاد الله من الفلسفتين القديمة والحديثة على السواء ، والنتيجة فى الحالتين هى المادية .

استندت الفلسفة القديمة فى تفوقها الميتافيزيقى على مبدأ عدم إمكان صدور أى شىء عن العدم . أما الفلسفة الأحدث فقد استندت على القول بان العدم قادر على أن يخلف « الوفرة » مثامها تخلف الوفرة العدم .



تعمدت التطرف عند عرض هذه الأفكار حتى أزيد لها وضوحا بقدر المستطاع ، ولأظهر التباين الشديد بين مستوى التفكير القديم والحديث . وأود الآن أن أوائم بينها وبين ما قاله لوفجوى وويليك . قال لوفجوى ان الأفكار الثلاثة المستحدثة فى الفن والفكر الرومانتيكى هى « الكيان العضوى » و « الدينامية » و « التنويعية » ، ووصف هذه الأفكار الثلاثة بأنها منفصلة غير متوافقة . واننى أقر القول بأنها غالبا ما تظهر منفصلة ، ولكنى متيقن بارتباطها جميعا بعضها ببعض ، واستمدادها من معنى مجازى جذرى أساسى . انه معنى « التكوين العضوى للعالم » (٢) ولو توخينا الدقة لقلنا ان « العضوية » تتضمن

(٣) لقد فزعت عندما أدركت اخلافى فى رأى مع لوفجوى ، وعلى الرغم من اعتقادى بان افكاره الثلاثة ليست غير متجانسة ، بل متجانسة ، أو على الأقل مستهمة فى أصلها من معنى مجازى واحد ، فان إمكان اتصافها بالفعل باللاتجانس ، لا يحرمها اطلاقا من قيمتها فى فهم الرومانىكية ، كما أن لا تجانسها المحتمل ليس له أى تأثير يذكر فى فكرتى المقترحة التى ستجرء فيما بعد .

الدينامية ، لأن أى كائن عضوى يتحتم أن ينمو ويتغير من حيث الكيف ، وإن كنت افضل استعمال مصطلح « التكوين العضوى الدينامى » حتىؤكد أهمية النقص والتغير . وتبعاً لهذه الشروط ، تكون التنوعية بطبيعة الحال قيمة ايجابية ، لأن تنوع الأشياء وتفردها ، برهان على التدخل المستمر لشيء مستحدث فى الماضى والحاضر والمستقبل .

وننتقل الى ويليك ومعايره الثلاثة . ولقد قمت بالفعل بتضمين أحد هذه المعايير : العضوية . أما المعياران الآخران « فهما الخيال ، ويقصد ويليك « الخيال الخلاق » . ويبين أى تمن بسيط أن فكرة الخيال الخلاق مستمدة من « الكيان العضوى الدينامى » . ولو اعترفنا أن العالم فى عملية خلق دائم لنفسه ، لكن معنى هذا اتصاف عقل الانسان بقدرته الخيالية وبالقدرة الأصلية على الخلق . والفنان هو ذلك الانسان الذى يتمتع بالقدرة على استحداث معان فنية جديدة فى الواقع ، مثلما يستحدث الفيلسوف أفكاراً جديدة فى الواقع . وأعظم البشر طراً هو الفيلسوف الشاعر بفضل سمو موهبته التى تسمح له بإداء الناحيتين فى نفس الوقت . وبالإضافة الى ذلك ، يتميز الفنان بالقدرة على خلق رمز للحقيقة . فهو قادر على التفكير بلغة المجاز . ومادام العالم كياناً عضوياً ، فلن يستطيع أن يخلق رمزا مناسباً له الا ما تميز بتركيبه العضوى كالعامل الفنى . ليست هذه هى طريقة الرمزية ؟ وفى الاستعارة التمثيلية ، تحتفظ الوحدة الرمزية بمعناها بعد انتزاعها من سياقها . « كهف الخطأ » هو كهف « الخطأ » . فهناك علاقة مباشرة متناظرة بين أية وحدة فى عالم الظواهر وأية وحدة فى عالم الأفكار . أما فى الرمزية ، فإن ما يمنح الوحدة الرمزية القوة هو علاقتها بأى شيء آخر فى عالم الفن . فما جعل لاهاب ( فى رواية موبى ديك للفيل ) قيمة رمزية هو الحوت ، كما اكتسب الحوت أيضاً قيمته من آهاب . وفى الرمزية تساوى العلاقات الباطنية بين الوحدات الرمزية المتضمنة العلاقات الباطنية لمجموعة من المعانى . فاذا افترضنا أن السلسلة ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ... الخ . تمثل سلسلة من الأفكار فى العقل ، وأن سلسلة مماثلة ( ١ ، ب ، ج ، د ... الخ ) تمثل سلسلة من الأشياء فى عالم الواقع ، أو فى عالم الخيال الشخصى ، هنا يستطيع القول بأنه فى حالة الاستعارة التمثيلية ، لو كانت ( ١ ) عبارة عن وحدة رمزية فإنها ستمثل ( ١ ) ، كما ستمثل « ب » ( ٢ ) ، وهلم جرا . وعلى ذلك يمثل التنين فى Faerie Queen

( الكانتو الأول من الكتاب الأول ) الخطأ سواء وجد فارس الصليب الأحمر أم لم يوجد . كما سيمثل الفارس في أحد مستويات التفسير القداسة سواء وجد التنين أم لم يوجد . أما في الرمزية فلا وجود لعلاقة مباشرة بين « ١ » أو « ب » أو « ج » ، وبين ١ ، ٢ ، ٣ . والأصح هو أن العلاقة الداخلية بين الثلاثة الأول تفسر إشارة رمزية إلى العلاقة الداخلية بين المجموعة الثانية من المجموعات الثلاث . ومما يجعل لموبى ديك معنى رمزي هو قيام آهاب باصطياده ، لأن ما جعل له معنى رمزياً في الواقع هو اتصاف كل شيء آخر في الكتاب تقريباً بمعناه الرمزي أيضاً .

والمبدأ النقدي الشائع الآن ، وإن كان من المحتمل ألا يكون مقبولا على نطاق واسع ، والقائل بأن النسق الرمزي قادر على تحقيق عدد غير محدود من التفسيرات المتساوية في الصحة ، هو نفسه فكرة رومانتيكية ، بمعنى عدم وجود معنى ثابت أو محدد للعمل الفني ، ولكنه يتغير بتأثير المشاهد . فبينهما علاقة جدلية أو دينامية وعضوية .

وعلى ذلك فيمكننا أن نستخلص أن معايير ويليك الثلاثة : « الكيان العضوي » و « الخيال » و « الرمزية » مستمدة من معنى مجازي أساسي ، أو من فكرة « الكيان العضوي الدينامي » .

بقيت هناك فكرة عميقة هامة أخرى لم أذكرها بعد . إنها فكرة العقل الباطن أو اللاشعور التي ظهرت عند وردزورث وكولريديج وكارلايل ، وكذلك بلا جبال طوال القرنين التاسع عشر والعشرين . ذكر كارلايل سنة ١٨٣٠ (\*) أن أضخم فكرتين في القرن هما الدينامية والعقل الباطن . وترتد فكرة العقل الباطن إلى هارتلي وإلى كانط ولايبنتز ، كما ظهرت مضمرة عند لوك . والحق أنها ترتد إلى أي شاعر تحدث جدياً عن الهة الفن ( الميوزا ) . ولكنها لم تظهر في أكمل قوتها إلا بعد ظهور فكرة « الكيان العضوي الدينامي » . وعرفها الرومانتيكيون الانجليز على خير وجه في مذهب التداعي الإلهي لهارتلي ، ثم أصبحت محورا أساسيا لفكرهم عندما جعلوا العقل يتصف بأصالته الخلاقة . حتى ذلك الحين ، كان الإله يتصل بالإنسان اما مباشرة عن طريق الوحي ، أو بأسلوب غير مباشر عن طريق برهان عالمه الكامل . أما الآن بعد أن

أصبح الله يخلق نفسه ، وأصبح العالم يتصف بالنقص ، وإن كان قابلا للنمو ، وبعد التدخل المستمر للمستحدثات في العالم ، فكيف استطاع حدوث أى أدراك للحقيقة ؟ . وإذا كان العقل غير كاف بسبب تحديده ، ولأن الأحداث قد أثبتت اخفاه ، فلن استطاع أدراك الحقيقة الا حدسيا وخياليا وتلقائيا اعتمادا على الشخصية الانسانية برمتها ، من أعماق الينابيع الكامنة في الباطن . الواقع أن التسليم بوجود خيال خلاق يستلزم وجود لاشعور . وهو بهذا المعنى مازال سائدا اليوم بغير اعتماد على تأكيد الهى ، كجزء من نظرية النقد هذه الأيام . انه ذلك الجزء من العقل الذى ينفذ منه الجديد الى الشخصية ، وبالتالى الى العالم في صورة فن وفكر . أصبحنا الآن نتصور اللاشعور أو العقل الباطن كشيء يحتل مكانا في الباطن أو في أسفل . أما الرومانتيكيون الأوائل فتصوروه كشيء خارجي وعلوي . هذا يعنى اننا نهبط حتى نصل الى الخيال ، أما هم فكانوا ينهضون اعتمادا عليه . والطريقة الأخيرة بطبيعة الحال هي طريقة الترانسدنتالية .

وفضلا عن ذلك - وكما سأبين بعد قليل ، لم يقتصر الأمر على نقل فكرة اللاشعور عن لوك وكانط وهارثلى ، وتحويلها الى شيء خلاق اساسا . اذ أصبح أيضا جزءا متكاملا من « التكوين العضوى الدينامى » ، بعد أن استطاع بعض الرومانتيكيين الأوائل اثباته تجريبيا اعتمادا على تجربتهم الشخصية ، ان صح مثل هذا القول . ولقد أصبح الاعتماد عليه في نظرهم برهانا على صحة الأسلوب الجديد في التفكير ، وصحة النزعة الرومانتيكية الذاتية بالتبعية ، لأن الفنان يراقب قدراته في تقدمها وانبعثا الجديد من عقله الباطن .

فما هي الرومانتيكية إذن ؟ انها سواء من الناحية الفلسفية أو اللاهوتية أو الجمالية - نورة للعقل الأوربي ضد التفكير على نحو آلى ساكن ، واعادة توجيه العقل للتفكير بطريقة النمو العضوى الدينامى . وقيمها هي التغير وعدم الاكتمال والنمو والتنوع والخيال الخلاق واللاشعور .

### ٣

اسميت « انكيان العضوى الدينامى » ، كما يفصح عن نفسه في الأدب في صورته المكتملة بكل ما هو مستمد منه من أفكار



« بالرومانتيكية الأصلية » ( الراديكالية ) وأود أن أضيف الى هذا المصطلح مصطلح « الرومانتيكية الموجبة » بوصفه مصطلحا مفيدا في وصف الناس والأفكار والأعمال الفنية ، عندما يتمثل فيها « الكيان العضوى الدينامى » أما مكتملا أو فى صورة غير مكتملة . على أن مصطلح الرومانتيكية الموجبة فى ذاته ، لو أريد الاعتماد عليه فى فهم الحركة الرومانتيكية ، فإنه سيثبت عدم جدواه . وربما أثبت أنه أسوأ من عدمه . اذ كثيرا ما يكون ضارا . ولو همس بعض قرائى قائلين : « وما الذى يمكن أن يقال عن بايرون ؟ » ، كانوا على حق فى ذلك ، لأن مصطلح الرومانتيكية الموجبة غير قادر على تفسير بايرون ، أى أنه ليس كافيا ، ولا بد من أن يضاف اليه مصطلح الرومانتيكية السالبة الذى سوف أتحدث عنه الآن (٤) .

قد يبدو لأول وهلة اننى أحاول هنا أن أنكر غايتى الأساسية الرامية الى رد نظريات الرومانتيكية العديدة الى نظرية واحدة ، وأن كان الأمر ليس كذلك . والرومانتيكية السالبة مكمل ضرورى للرومانتيكية الموجبة ، ولكنها ليست مساوية ولا بديلة لها . ومن تم فيتحتّم أن تتوافق معها . وإذا توخينا الإيجاز قلنا أن الرومانتيكية السالبة تعبر عن اتجاهات الانسان ، ومشاعره وأفكاره فى حالة تخليه عن النظرة الآلية الساكنة ، وأن كان لم يصل بعد الى إعادة تكامل أفكاره وفنه على نحو متوافق مع الكيان العضوى الدينامى . وطبيعى أن ما أتبعه

---

(٤) قال ويليك على سبيل المثال « أن بايرون لا يشترك فى النظرة الرومانتيكية الى الخيال » ، أو أنه قد خضع لها « فى مناسبات فحسب » واستشهد يتشاليد هارولد ( الكانتو ٣ ) المؤلف والمنشور ١٨١٦ ، عندما خضع بايرون بعض الوقت لتأثير وردزورث من خلال شيللى . وبالمثل نظرة بايرون الرومانتيكية الى الطبيعة ككائن عضوى يرتبط به الانسان مضموبا بوساطة الخيال فى مناسبة حاصه ، واقتصرت على عهد تأثره بشيللى . أما قول ويليك بأن بايرون من الرمزيين والذى اعتمد فيه على ما قاله ويلسون نايت فى كتاب *The Burning Oracle* ، فليس مقنعا كل الاقتناع . ويبدو لى كلام نايت ضعيفا لا يصح الارتكان عليه . ولقد وصف ويليك نفسه نايت « بالمسرف » ، وهذا انتقاص من قدره بلا جدال . وأنا أعتقد باختصار أن مقولات ويليك الثلاث عن الرومانتيكية بلا نفع ، أو انها لا تنفع الا فى حالات نادرة عند تطبيقها على بايرون . والأمير بالمثل فيما يتعلق بأفكار لوفجوى الرومانتيكية الثلاثة ، ولنفس السبب بالطبع ( انظر مقال ويليك الثانى ص ١٦٥ و ١٦٨ ) . ولاشك أن بايرون قد استعمل رموزا ، ولكنه استعملها مضطرا ، كما يفعل الجميع ، لا كمبدأ واع فى انشاء الادب والخلق .

هنا هو طريقة في التحليل قد أصبحت شائعة الآن بحيث أصبحت استنسخها مع غبار مکتباتنا . انها طريقة تحليل مؤلفات الكاتب مع الاسترشاد بما تصادفه شخصيته من تطور . فنحن نبدأ قبل دراسة أى فنّان بتحديد اتجاه حياته وترتيب أحداثها ، أى أننا نبدأ « بافتراض » وجود تقدم فى فنه . واننى أرجو الا اثير الملل عندما أشرح الى أن هذه الطريقة فى ذاتها تطبيق خاص لاحدى الأفكار الأساسية المستمدة من « فكرة الكيان العضوى الدينامى » أو « الرومانتيكية الموجبة » ، أى فكرة التطور بالمعنى الذى قصده القرن التاسع عشر . على أننى لكى أبين ما أقصده بالرومانتيكية السالبة وعلاقتها بالرومانتيكية الموجبة ، ولكى أبين كيف تعمل النظرية من الناحية العملية سوف أبحث فى اقتضاب ثلاثة مؤلفات ظهرت فى السنوات البكرة من الحركة الرومانتيكية « البحار القديم » و « المقدمة » و « سارترور ريزارتوس » (٥) .

تدور الكتب الثلاثة باختصار حول الموت الروحى ، وإعادة المولد ، أو التحول الدنيوى . وتتلخص هذه التجربة فى أبسط معانيها فيما يلى : انتقال الانسان من حالة الايمان بالعالم الى عهد شك ويأس من وجود أى معنى للعالم ، ثم انتقاله بعد ذلك الى إعادة الايمان بمعنى الكون والخير . وربما أمكنا تسمية !نقلة من المرحلة الأولى الى الثانية « بالموت الروحى » ، ومن المرحلة الثانية الى الثالثة « بإعادة المولد الروحى » .

ولنبدأ أولا ببحث « المقدمة » ، وعنوانها الثانوى « نمو عقلية شاعر » ، ولم يكتب وردزورث هذا المعنى الثانوى نفسه . بعد أن ابتداء وردزورث بالكلام عن « المعتزل » ، اكتشف قبل تفسير معتقداته ، أنه مضطر الى البدء أولا بتفسير كيف اعتنقها . هذا القرار فى ذاته من علامات الرومانتيكية الموجبة ، لأنك لو اتبعت الطريقة « الساكنة » فى

---

(٥) سأقدم فيما يلى تفسيراً « للبحار القديم » The Ancient Mariner  
 قمت ببحثه منذ سنوات قليلة ، وإن كان مستمداً جوهرياً من نظرات مختلفة « لشتالكنخت » و « مود بودكن » وغيرهما من النقاد المختلفين . وسوف افترض أيضاً أن الأعمال الثلاثة جميعاً تدور حول نفس التجربة الدائمة . وشتالكنخت - بقدر ما أعرف - هو المعقب الوحيد الذى أشار فى كتابه Strange Seas of Thought الى أن « المقدمة » و « البحر القديم » يدوران حول نفس الشيء . وبقدر ما أعرف ، لم يشر أحد الى اهتمام سارترور ريزارتوس بنفس الموضوع .

التفكير ، فانك ستتجه — مثلما فعل بوب في « مقال عن الانسان » — الى الاقتصار على تقديم نتائج ما حدث خلال التفكير والتجربة . أما اذا اكتشفت انه يتعذر تفسيرك لأفكار من غير أن تتبع طريقة تبين فيها كيف اهتديت اليها ، فسيكون عقلك في هذه الحالة قد اتبع طريقة منمشية مع مبادئ التطور والنمو . والتجربة الأساسية التي وصفها وردزورث هي الموت الروحي وإعادة المولد الروحي . وبدأ باظهار ايمانه الكامل بمبادئ الثورة الفرنسية ، كما فسرنا انصار المذهب التألهي من الفلاسفة ، والمؤمنون بالنظم الدستورية ، والمبدأ الاساسي عندهم هو الاعتقاد بأن كل ما يجب أن يفعل الآن هو العمل على استعادة الأنظمة السياسية التي كانت نقية في الأصل ، وآل اليها الفساد الآن . وسيتمخض ذلك بالضرورة عن ظهور مجتمع كامل . وقبل وردزورث هذا الرأي ، كما قبل أيضا النزعة العاطفية التي أفاض شافيتسبري في التعبير عنها بصورة ملحوظة ، والتي مثلت تعبير القرن الثامن عشر عاطفيا عن الايمان بكمال العالم ، وخيريته ، والتي تحولت الى صورة أكثر صخباً وسخفاً ، بعد أن ارتكبت على قواعد في تفسير الشر الاخلاقي ظل النفور منها يزداد شيئاً فشيئاً حتى أصبحت غير مقبولة . ويكشف أي انسان يدافع عن أي فكرة يتعلق بها عاطفيا عن عاطفية وهوائية أشد في الدفاع عن فكرته ، عندما يظهر خصمه بصورة واضحة ، ان الفكرة لم تعد تقبل الاحتمال .

اكتشف وردزورث اخفاق الثورة الفرنسية . اذ زادت الناس سوءاً بدلا من أن ترتقى بهم ، وتحولت عن خلق الحرية السياسية والفكرية الى الطغيان وسفك الدماء والتوسع الاستعماري . واعتقد وردزورث انه قد ضل سواء السبيل بتأثير عواطفه وتورطه في تقبلها بمثل هذه السهولة واليسر . حينئذ قرر الابتعاد عن العاطفية ، ووضع كل القيم امام محكمة العقل ، وانتظر أحكامه . ولكن العقل كذلك لم يكن كافيا . فلم يكن عقل عصر التنوير المزهو بنفسه قادرا على تفسير سر اخفاق الثورة الفرنسية ، ولا على تيسير قبول هذا التفسير . ثم حدثت بعد ذلك ميتته الروحية ، وكان وردزورث قد ركز كل ثقله على العاطفة والعقل ، وخانه الاثنان ، وشعر بافلاس روحي ، فما هو السبيل الى اتباع طريق مقبول ؟ . وبعد أن انتقل الى ريسداون ، وانضم الى شقيقته دوروثي ، وتعرف الى كولريدج ، وقام بالعيش بالقرب منه في نلرستوى ، أعاد تنظيم كل أفكاره اعتمادا على العون الفكري والعاطفي لكل من كولريدج ودوروثي ، وقام يستعيد ايمانه

بالخير وأهمية العالم ويؤكد هذا الايمان وفقا لترايط جديدة . وقال انه بعد « أن وقف في حضرة الطبيعة ككائن حساس وروح خلاقية » شعر « أن قدرته الخلاقة من نوع قدرة الطبيعة . وأعتقد في قدرة الطبيعة والروح الخلاقة على احداث تبادل فعال يحقق السمو ويلهب الحرارة . فصوت الطبيعة نابض بالحياة . وئمة حالات معينة يتيسر فيها سماع هذا الصوت الحى ، عندما ننفلد بأبصارنا في حياة الأشياء ، ونشعر :

..... باحساس بالتسامى

وبشئ أبعد امتزاجا ، .....

وبحركة روح تدفع

كل الكائنات المفكرة وكل موضوعات الفكر ،

وتنسب من خلال كل الأشياء .

العالم حى ، ليس ميتا . انه يحيا وينمو ، وليس بالآلة المكتملة ويتحدث الينا مباشرة من خلال العقل الخلاق ، وحواسه . ومن غير المستطاع ادراك حقيقته من شواهد الطبيعة ، ولكن من خلال العقل اللاشعورى الخلاق وحده . هذه هى النقطة التى تركز عليها الوصف الشهير لصعود المستر سنودن فى الكتاب الأخير من « المقدمة » . فبعد أن تسلق وردزورث خلال الفيوم ، وصل الى قمة الجبل . وهناك كان بحر من الحب يحيط به من كل ناحية ، والقمر مضىء فوق الكل ، صافيا جميلا يشع نوره براقا . غير انه من خلال فجوة فى السحب ، ينبعث زئير الحياة ، فى الوديان المحيطة بالتلال ، وهكذا لمح فى القمر ما يذكره بالعقل :

الذى يتغذى على اللامتناهى

ويعشق الهوى المظلمة والكلف

بالاستماع الى اصواتها وهى تتردد فى صمت الظلام

فى تيار واحد متواصل

هذا هو رمز العقل اللاشعورى لكل من الانسان والعالم المتشابهين فى آخر المطاف . فكلاهما يسعى لتحقيق الكمال فى وجوده . واستطاع

وردزورث أن يثبت لنفسه اعتمادا على تجربة عميقة وجود المقل  
اللاشعورى فى حياة العالم ، وقدرته وامكان الوثوق به ، ونشاط الكون  
الخلاى المتواصل .

وليسمى لى بأن اضعف أيضا بأن وردزورث قد احتفظ كذلك -  
لسوء الحظ كما أعتقد - فى أعماق اتجاهاته الجديدة بالحنين الى  
الثبات ، وبالمثل الأعلى للكمال الأبدى ، وهكذا توافر لنا منذ عهد باكر  
الحل الوسط المسمى بالفيكتورى . وترتب على هذا التناقض ان  
حدث فى شعره مسخ فى نهاية الأمر ، وفقد قدراته الخلاقة ، لو اعتمدنا  
فى كلامنا على المقارنة . كما تسبب فى رجوعه الى نوع من الاتجاه  
المحافظ المنقح ، والى الاعتقاد بوجود مجتمع عضوى خال من أى  
قوة دينامية . على أن هذه قصة أخرى ، ولن استطيع مواصلة  
الكلام عنها هنا .

فاذا تفاضينا عن التريب الزمنى ، فاننى سأنتقل الآن الى  
« سارتر ريزارتوس » والفصول الجوهرية لكتاب كارلايل هى  
« لا الخالدة » « وحالة اللامبالاة » و « نعم الخالدة » . وتمثل هذه  
العناوين بكل وضوح « الموت الروحى » و « إعادة المولد الروحى » .  
ويحدثنا كارلايل فى معرض كلامه عن نفسه منتحلا شخصية البروفسور  
توفلسدريخ ، كيف فقد ايمانه بالدين « وعنى فقدان الإيمان الدينى  
فقدان كل شيء » . « وبدأ العالم الذى عرفته يوما ما ببهائه أشبه  
بصحراء قراء » « فثمة جذران خفية تفصل بينى وبين كل الاجياء ،  
وان كان من المتعذر النفاذ فيها ، فهل هناك فى العالم الفسيح أى  
صدر حنون أستطيع أن اضمه باطمئنان الى صدرى ؟ . لا ليس  
هناك . . . . كانت عزلة غريبة تلك التى انتابتنى حينئذ . اذ بدا العالم  
كله خاويا من الحياة والغاية والارادة ، بل ومن العداوة ، وكأنه آلة  
بخارية ميتة ضخمة لا مثيل لها ، تدور بطريقة آلية ، بلا اكتراث وتمزق  
جسدى اربا اربا » . « وردد العالم كلمة لا الخالدة مؤكدا سيطرته  
من خلال التفردات التى استطاع أن يعلن فيها عن وجوده » . ولكنه  
فى لحظة ضلاله وشركه وقف صائحا انه لن يقبل هذه الاجابة ،  
فلم تكن لحظة إعادة المولد قد حانت بعد ، ولكنها كانت أول خطوة  
فى طريق التحدى والتمرد .

ثم مر « بحالة اللامبالاة » ، وطاف بجهامة فى ربوع أوروبا مشاهدا -

حماقات الآدميين وقسوتهم وشروهم . فهو الآن طواف وحاج  
بلا كعبة يقصدها ، وبأى يوم وهو محاط بالمناظر الساحرة وسط  
الطبيعة ، وفى رعاية أبناء البشر برقتهم وورعهم الفطرى ، فيحدث تغير :  
« انزاحت الأحلام الثقيلة شيئا فشيئا ، واستيقظت محاطا بسماء  
جديدة وأرض جديدة .... هل هذه هى الطبيعة ... ها ! ولماذا  
لا أدعوك بالله ؟ . الست بالرداء الحى لله ؟ ليس العالم ميتا مسكونا  
بالشياطين ولا هو مقبرة عامرة بالأشباح ، ولكنه أشبه باله برمانى  
رعاية الأب . نعم انه حى والطبيعة كما قال لنا فيما بعد (\*) ليس  
كاملة ، ولكنها سائرة نحو الكمال ، والبشرية حركة حية ، تسرع فى  
خطاها أو تبطيء » . هنا بلا جدال رومانتيكية موجبة مكتملة الى حد  
يجعلها تبدو رومانتيكية أصيلة ( راديكالية ) وان كان كارلايل مثل  
وردزورث قد احتفظ بمبدأ ممثل للسكون ، كنسف عن التناقض فى  
فكره . فهو مثل وردزورث قد عبر عن جنبه الى قاعدة ساكنة أو أرض  
ساكنة يلوذ بها من دوران العالم ، فظهر عدم استقراره على رأى ،  
وان كانت هذه أيضا قصة أخرى .

حدثنا كولريديج فى « البحار القديم » عن تجربة تشابه تلك التى  
ذكرها وردزورث وكارلايل ، عندما انتهك البحار فى رحلته حول  
العالم ، أو خلال الحياة حرمة ايمان رفاقه من البشر ، وصاد طائر  
البطريق (\*) الجسم الحى الوحيد فى عالم تكسوه الثلوج ، ويرمز  
بهذا العالم دائما الى فتور الروح والموت . ونبذه رفاقه البحارة ،  
ووصموه بالذنب الذى اقترفه . وانتقلوا من عالم الثلج والصقيع الى  
عالم النار والدفع ، الذى يرمز أيضا الى الموت الروحى والغربة والمعاناة .  
وانتملكت الحياة روح البحار من برائن الموت ، وبقي وحده حيا ، بينما  
مات رفاقه البحارة حوله ، فى صمت ، وعيونهم تتجه اليه باللامعة .  
يلكرنا هذا بقول كارلايل : « كانت عزلة غريبة تلك التى انتابتنى  
حينئذ » . وكان كارلايل قد استعمل أيضا رمزى الثلج والنار فى وصف  
حالته . وتملك روح البحار الشعور بالعزلة والغربة والذنب . فهو  
يقف أقريدا فى عالم من الشر المستعر ، بعد أن حل الفساد وتغلغل ،  
واحاطت الأوحال وثعابين الحياة بسفينته ، وبينما هو يراقبها فى

Organic Filaments

albatross مأخوذة من كلمة البطريق العربية -

(★) فى الفصل المسمى

(★) كلمة البتروس

راجع قاموس أكسفورد الكبير .

ضوء القمر ، شعر بانبهار مفاجيء بجمالها ، « وباركت وجودها دون أن أدري » . فلقد اندلع من أعماق اللاشعور ميل الى التوكيد والحب والترحاب ، وسقط الالبتروس من فوق رفبته في البحر ، وتلاشى رمز الدنوب والغربة والياس ، وعاد العالم للحياة ، وامطرت ، والمطر ماء الحياة ، وهبت الريح ، ودفعت أنفاس العالم الحى المركب فسارت متهادية وسط المحيط ، وامتلا الهواء بالأصوات - وتلاأت السماء بأنوار الحياة ، ونقدمت روح أرض الثلج والجليد لعونه ، ويذكرنا هذا بكارلايل عندما كان يكمن في أعماقه دون أن ينسر - حتى في أشد لحظاته ياسا - مبدأ الايمان والتوكيد . وحلت روح الملائكة بأجساد البحارة المومني ، وتصركت السفينة ، وهب العالم بأسره لعون البحار ، فأكمل رحلته .

وبعد ذلك ، وعلى الرغم من حصوله على المغفرة ، وإعادة الترحاب به بين البشر ، بفضل اعترافه ، بزغ دافع حنه على رواية حكايته ، بعد أن هب حافر الخلق عند الشاعر قويا من عقله اللاشعوري . هنا نطفر الى الشعر كفعل الزامى ، وأن كان خلافا . ويصح القول بأن كولريديج أعمق من كل من وردزورث وكارلايل . فهو يعرف أنه في حالة شعور الرومانتيكي بالعزلة مرة ، فان هذا يعنى انعزاله الدائم ، فهو لا يستطيع الاشتراك في ولائم . واحسن أدوين ماركهام التعبير عن ذلك عندما قال :

**لقد رسم دائرة عزلتني بعيدا**

**فبدوت كمارق متورد جدير بالاستهزاء ،**

**ولكني كنت أملك الحب وروحا قادرة على الاستحواز**

**فرسمنا دائرة اجتذبتة اليها ! .**

على الرغم من أنه يمكن أن يهتدى الانسان الى رأى موفق يتقبل أفكار أقرانه من البشر ، الا أنه سيظل دائما بالنسبة للناس ، خارج دائرة المعتقدات المقبولة ، حتى اذا بارك كل الأشياء كبيرها وصغيرها .

ومهما يكون من امر نحن نصادف هنا رومانتيكية موجبة أصيلة ( راديكالية ) من اسمى نوع . فهي تمثل ذروة ما يحدث . فهي تؤكد العقل اللاشعوري والخيال الخلاق ، وتؤكد مبدأ العالم الحى ، ومبدأ

التنوع - كما انها رمزية مكتملة ورمزية عضوية ، فيها صيد الاليتروس سيبدو بلا معنى الا اذا نظر اليه مقترنا بالعلاقة الداخلية بين الوحدات الرمزية المختلفة .

اتبت هذه التفسيرات - في نظرى على اقل تقدير - امتياز مبادئ لوفجوى الثلاثة في الرومانتيكية : الكيان العضوى والدينامية والتنويعية ، وقدرتها على النفاذ فى الأعمال المختلفة للفن الرومانتيكى ، وتعميقنا بالعلاقات التى تربط بينها فى حركة أدبية واحدة . ولقد أثبتت لى أيضا أن هذه المعتقدات ليست غير متجانسة ، ولا هى أفكار مستقلة ، ولكنها أفكار وثيقة الارتباط . فكلها متصلة بمعنى أساسى ، أو معنى مجازى للعالم .

نتقل الآن الى تعريف الرومانتيكية السالبة . ولا يخفى اننى قد نقلت المصطلح من عنوان « لا الخالدة » لكارلايل . وتجىء هذه الحالة نتيجة لانتقال أفراد مختلفين من تأكيد معنى الكون وفقا للنظرة الآلية النابتة - كل حسب طبيعته - الى مرحلة شك ويأس وعزلة دينية وروحية وانفصال بين العقل والقدرة الخلاقة . انها المرحلة التى لا يرون فيها جمالا ولا خيرا فى العالم ، ولا مغزى ولا معنى متعقلا ، انهم لا يرون فيه أى نظام على الإطلاق ، حتى النظام فى أسوأ صورهِ . هذه هى الرومانتيكية السالبة ، التى تمهد للرومانتيكية الموجبة . انها عصر « الانتفاضة العاصفة » (\*) عند الألمان فى القرن الثامن عشر . وبانطلاق القرن التاسع عشر ، ازدادت سهولة النقلة ، بعد انتشار الأفكار الجديدة على نطاق أوسع . على أن الرومانتيكيين الأوائل لم يعرفوا الأفكار الجديدة الا عن طريق التجربة الشخصية الأليمة ، وأبرز أمثلة دالة على الرومانتيكية السالبة هم الأفراد المشبعون بالذنب واليأس والنفور من الكون والعالم والمجتمع . ويمثلون عادة بمن اقترف جريمة بشعة لا يصح ذكرها ، ولم يسبق حدوثها فى الماضى . وهم عادة من المنبوذين من الناس والله ، ولعلهم دائما من الهائمين على وجوههم فى مشارق الأرض ومغاربها . انهم أمثال هارولد ومانفريد وقايل ( عند بايرون ) . وهم أبطال قصائد مثل ألستر ( أو روح الوحدة لشيلى ) . ولكنهم عندما يحاولون تأمل موقفهم - ولو قليلا - بعد أن يرغموا على تنمية وعيهم التاريخى ، ويشروعون فى البحث عن سبب

(\*) Sturm und Drang



سلبيتهم وشعورهم بالذنب وفحشيتهم يتحولون الى دون جوانات ، وعلى سبيل المثال حاول بايرون في دون جوان ان يتتبع بطريقه موضوعية - عن طريق السخرية - نمو هذه الاتجاهات التي راى تمرتها في نفسه . وكما ذكرت من قبل ، لن تستطيع الرومانتيكية الموجبة تفسير حالة بايرون ، اما الرومانتيكية السالبة فقادرة على ذلك ، فلقد أمضى بايرون حياته في نفس الموقف الذي عاش فيه وردزورث قبل رفضه معتقدات « جودوين » ، وقبل انتقاله الى « ريسداون » « وندرستوى » ، عندما كان يحيا كالبجار شريدا في البحار الواسعة ، وكتوفلسدريخ ( عند كارلايل ) خاضعا « الخالدة » غارقا في « بحر اللامبالاة » .

صحيح انه كثيرا ما تسفر كل من الرومانتيكية الموجبة والرومانتيكية السالبة عن حدوث انفصال للشخصية ، ولكن وكما أدرك كولريدج : العزلة والياس اللذان يترتبان على الرومانتيكية السالبة انما يرجعان الى عدم تقديمهما تفسيراً للكون ، أما الرومانتيكية الموجبة فتقدم مثل هذا التفسير ، الذي لا يشترك فيه المجتمع ، وان كان المرء عضوا فيه . وفي نظر ارنولد : « طابع الكمال ، كما تتصوره الحضارة ليس في الأخل والراحة ، بل في النمو والسيوره » . فلقد عزلته أفكاره عن البرابرة والمتزمتين وعامة الناس ، الذين كانوا قادرين على التآثر ، وان كانوا غير قادرين على الاتباع ، لأنهم لا يستطيعون الفهم ، ولذا بدت اتجاهاته الأساسية منعزلة عن اتجاهاتهم الى مثل هذا الحد البعيد . وعبر بيكاسو في لوحاته بعمق عن نتائج الحرية التي منحها الرومانتيكية للخيال الخلاق ، وان كان كثيرون يشعرون بالنفور منه ، بعد أن رأوا لوحاته التكيفية أو ما بعد التكيفية . كما ينفر منه أيضا كثيرون ممن لم يملوا بهذه التجربة . انه يشعر بالتوافق مع العالم ، وليس مع مجتمعه .

## ٤

اكتمل الآن عرضي لاقتراحي . وأعتقد راسخا ان هذه النظرية قد حققت ما هو متوقع من أمثالها . فلقد ساعدتنا على النفاذ في داخل أعمال مختلفة من الفن ، وبينت ارتباط أي عمل فني بآخر ... ( ومع هذا ) فأنى أود أن أعرض اقتراحا آخر ، وأدعو كل من تدهشه هذه الأفكار الى محاولة تطبيقها .

على الرغم من أن « الرومانتيكية السالبة » و « الرومانتيكية الموجبة » بعدها ، قد ظهرنا كرد فعل ضد مركب الاطراد والآلية والسكون وما صحبه من اتجاه محافظ ونزعة عاطفية وتآليهية ، الا انهما قد ظلا محتفظين برواسب من هذا المركب . وفي حالة انتزاع أى مقطع لاية نفضله في القرن التاسع عشر او القرن العشرين ، سكتكشف الاتجاهات الثلاثة كلها ، وهى تعمل بصورة فعالة . ومن الواجب تصور المائة والخمسين السنه الأخيرة ، أو ما يقرب من ذلك كصراع درامى ، يحدثم أحيانا في صورته مباشرة بين الرومانتيكية الموجبه والفكر الآلى الساكن ، وأحيانا يكون صراعا بين أطراف ثلاثة : انه صراع بين عقول ، وداخل عقول . ويكتشف عن نفسه حاليا في التفاوت العميق بين ما يدعى أحيانا بالفن الرفيع والفن الجماهيرى ، كما تعبر عنه الظواهر الحضارية الحديثة التى يتميز بها رجال الطليعة ، وتتصف بحدائتها مثلما يتصف بذلك كولريديج ووردزورث . ويكتشف مثل هذا الصراع عن نفسه أيضا فيما يدور من حشد المحكمة العليا بقضاة بفصد أن يحكموا في مسألة بعينها ، وفي المشاحنات المضنية - التى مازالت تتصف بالحيوية - حول التعليم التقدمى . وتظهر في العداء القائم بين نقادنا النسبيين والنقاد المؤمنين بالأحكام المطلقة . وتظهر في الصراع اللاهوتى بين لاهوت رجل مثل تشارلز رافين (٦) ، واتباع لاهوت الأزمات الروحية . وثمة نزعة رومانتيكية موجبة خالصة للغاية في صميم كتاب « انماط الحضارة » لروث بنيدىكت ، تتبين من اتصاف مثلها الأعلى للمجتمع الطيب بتركيبه العضوى وديناميته وتنوعه . وقصارى القول أن تاريخ الأفكار والفنون في القرنين التاسع عشر والعشرين هو تاريخ صراع درامى بين قوى ثلاثة متناحرة : الآلية الساكنة والرومانتيكية السالبة والرومانتيكية الموجبة . وبطل هذه الدراما هو الكيان العضوى الدينامى والتنوعية . واعتقد أن جوته وبيتهوفن وكولريديج وغيرهم من مؤسسى التقليد الرومانتيكى الذى مازال ينبض بالحياة - وهو التقليد الذى كثيرا ما يتعرض للرفض من أولئك الذين يحيون في صميمه - مازال لديهم الكثير مما يستحق أن يقال لنا ، من الأشياء التى لا تعد مجرد غرائب فكرية وجمالية . ومع هذا فاننى أدرك كيف تبدو الرومانتيكية في نظر العديد من

(٦) جمع رافين بين العلم بالبيولوجيا واللاهوت . انظر الى كتاب رافين Science, Religion and the Future. (نيويورك ١٩٤٣) .

العلماء والمفكرين ، في صورة شريرة مسئولة عن كل أوصاب القرن الذى نعيش فيه . ولا جدال أنه قد يظهر ان هذه الدراما من نوع المسأسة ، غير أنه لو صح ذلك ، فانما يرجع ذلك الى اصرار الآلية الساكنة على البقاء حية (٧) .

والحق ان عدم ثبوت ما قلته عن استمرار الرومانتيكية الموجبة ، او اثبات نفعها في المستقبل ليس ضروريا لتدعيم برهانى ، ولا حتى قريب الصلة به . وكل ما اطالب به هو أن ينظر قرائى بعين الجدل الى النظريات الخاصة بالرومانتيكية التى أجملتها ، وأن يختبروها فى دراساتهم وقراءتهم وفصولهم الدراسية ، وانى متيقن أن الكثيرين منهم سيكتشفون نفعاً فى هذه الأفكار ، حتى اذا لم تفز بالتوفيق الكامل فى نهاية المطاف .

---

(٧) لا تزل الميثافيزيقا الرومانتيكية بالضرورة على أى شعور بالتفاؤل ، بمعنى أنه على الرغم من أن العالم ينمو ويتجدد نحو ما هو أفضل الا أنه قد يكون الشر فى مجمره أرجح كفة من الخير . كما أنها لا تدل بالضرورة على النزعة التقدمية ، لأن حدوث تغير من البسيط الى المعقد ، قد يعنى ارتقاء الى الأفضل ، كما أنه قد يعنى انحلالاً الى الأسوأ ، ولا بأس أيضاً من أن يعنى التغير بلا نهوض أو تدهور . ومع هذا فقد جرت العادة على اعتبار الجزء الثانى من القرن التاسع عشر ، ومنذ ذلك الحين بوجه عام ، دالاً على الشعور بالتفاؤل والتقدم .

## البير جيرار

### منطق الرومانتيكية

اعتدنا أن تنتهى كل قضية من قضايا تاريخ الأدب بحكم يعتمد على اجراء يختلف اختلافا كاملا عما يحدث مادة في المحاكم . فبدلا من أن يجيء الدفاع في أعقاب الاتهام في عالم القانون ، فإنه يكون سابقا له في عالم الأدب . فأولا - تبدأ مرحلة من الحماسة الساذجة ، التى تصحب اكتشاف أى مؤلف جديد أو التبشير بحركة جديدة ، ثم تعجىء - بعد جيل أو جيلين - مرحلة انتقاص لا تعتمد على التدقيق ، من استشارة حماسة المرحلة الأولى . وفى المرحلة الأولى يقال « ان الشيء لا يخص عصرا واحدا ولكنه يتبع كل العصور ! » وأفضل ما يمثل المرحلة الثانية نقد « رايمر » لعطيل . ولن يظهر حكم أريب الا بعد انقضاء مرحلة الانتقاص الثانية ، ومثال ذلك ما أصدره جونسون وكولريديج على شكسبير ، فقد استلذعت احكامهما أن تمهد الطريق أمام حكم تاريخى متفق عليه . ومع هذا فعليك أن تلاحظ أن هذه المرحلة الثالثة والأخيرة لا يتم الوصول اليها اعتمادا على حل وسط يوازن فيه بين الافراط فى التحمس والافراط فى الازدراء . ولعل السمة المميزة لهذه المرحلة هى ما فى اتجاهها من حداثة ،

---

من ص ٢٦٢ -- ٢٧٣ فى كتاب Essays in Criticism ( الجزء السابع  
 سنة ١٩٥٧ ) ترجمة جورج واطسون عن مقال مجلة L'Athenée ( ١٩٥٦ ) .

وما طرأ من اختلاف ملحوظ في امادة تفسير قضايا الأدب قد يصح اعتباره اختلافا حاسما . فلقد اهتدى جونسون وكولريدج - مع ما بينهما من اختلاف في الأسلوب ، وان كانا متكاملين - الى طريقة في النظر الى شكسبير جديدة بالكلية ، ولم يسبق طرقها حتى ذلك العهد ، وان كانت قد أصبحت الآن تقليدية مألوفة .

تبدو الآن مسألة التقدير النقدي للرومانتيكية ، بعد أن مرت في المرحلتين الأولى والثانية وكأنها قد انتقلت اليوم الى مرحلتها الثالثة والأخيرة . والحق أن هذه المرحلة الأخيرة تختلف أيضا بدرجة ملحوظة عن المرحلتين السابقتين لها بحيث يبدو أي بحث أولي مبني على ما سبق أن ذكره الكاتب في مقال سابق (\*) جدير بالمحاولة .

لسنا في حاجة الآن الى التوقف للحديث عن مرحلة التقريظ الأولى في تطور الاتجاه النقدي للرومانتيكية . وبدأت المرحلة الثانية بظهور مؤلف ضخم في باريس بعنوان الرومانتيكية الفرنسية . وفيه عرض المؤلف « بيير لاسبير » اتهامها للأساليب الجديدة في الشعور والتفكير التي استحدثت في فرنسا في أوائل القرن التاسع عشر . يتميز هذا الكتاب بحدوته وعاطفته وإثارته ، وترك أثرا بعيدا رغم كونه كتابا أكاديميا . نشر الكتاب سنة ١٩٠٧ ، وأعيد نشره سنة ١٩٠٨ ، وسنة ١٩١٩ ، وساعد على تقدير اتجاه عصرنا نحو الرومانتيكية ، لا في فرنسا وحدها ، وإنما في البلاد الناطقة بالانجليزية أيضا . إذ نقل لاسبير - عندما كان أستاذا للأدب الفرنسي في هارفارد - معتقداته المحمومة المناهضة للرومانتيكية الى أرفنغ باييت ، ونقل باييت قبل نشره مهاجماته للرومانتيكية في كتب مثل اللاؤوكون الجديد ( ١٩١٠ ) وروسو والرومانتيكية ( ١٩١٩ ) أفكاره الى تلامذته وعلى الأخص اليوت الذي تخرج من هارفارد سنة ١٩١٠ . واستقر الدوت سنة ١٩١٤ في إنجلترا ، حيث نشر عن طريق مقالاته وشعره رد الفعل المناهض للتقليد الرومانتيكي .

لا غبار على هذه الحركة وشأنها في ذلك شأن أي شيء آخر يمر بمرحلته الثانية ، وكان لها ما يبررها الى حد بعيد . ولقد حان الوقت

---

(\*) انظر الى مجلة Les Belle Lettres ( باريس ١٩٥٥ )  
L'idée romantique de la poésie en Angleterre مقال بعنوان :

لكى يدير الشعر الانجليزى والنقد الانجليزى ظهورهما للعواطف المعسولة والموحلة التى خلقتها ميوعة الرومانتيكية ، وعلى ذلك فليس من المستغرب أن يعمل اليوت وغيره من النقاد المحدثين على (\*) تخطي الرومانتيكية بحثا عن نماذج للاقتداء عند الشعراء اليعقوبيين وعند درايدن وبوب . ومع هذا فعلى أن نذكر كيف مر سانت بيف قبل ذلك بقرن (\*\*) على الكلاسيكية من الكرام واكتشف فى « البلياد » ( للشاعر الفرنسى رونسار ونفر من اقارانه ) أول ازدهار فى اعتقاده - للتراث الذى واصلت الرومانتيكية السير على هديه .

عند مهاجمة الرومانتيكية ، حرص نقاد القرن العشرين على أن يصوبوا هجماتهم الى عاطفتها ونزعتها الذاتية والبدائية ، وضد تعلقها بالتلقائية وتاليها للذات ، واحتقارها لآى نوع من النظام فى الفكر وكذلك فى الشكل ، وضد الهروبية والافتقار الى الاتصال بين الشعر وحقائق الحياة اليومية . وكما هو ماثور عن نقد أى مرحلة ثانية ، تتسم نقاط الهجوم بصحتها وبما فيها من مغالاة معا . ولا جدال ان هذه الخصائص كانت من مقومات الاتجاه الرومانتيكى فى بعض الأوقات . ولكن هل يخول لنا ذلك الحق فى القول بأن هذه الخصائص تمثل الرومانتيكية عن بكرة أبيها ؟ أو حتى الجوهر الحيوى للرومانتيكية ؟ . هل من الصحيح بالفعل كما ادعى جورج برانديس « انه تمشيا مع المذهب الرومانتيكى ، لا تخضع لآية قاعدة قدرة الفنان وإرادته باعتباره قادرتين على كل شئ ؟ » . وهل يصح القول - كما فعل ليفيس - أن الشئ الوحيد الذى اشترك فيه الرومانتيكيون « كان شيئا سالبا : الافتقار الى أى شئ يحل محل التقليد الإبحاى جدا ( الأدبى والأكثر من أدبى - ومن هنا جاءت قوته ) الذى ساد حتى نهاية القرن الثامن عشر » (\*) .

يعيد مؤرخو الرومانتيكية الانجليز الآن ترديد هذه الاتهامات ، وأخرى من نفس النوع .

أما أن الاتجاه الرومانتيكى فى الحياة والفن يستند على أساس ذاتى ، فأمر لا بنكر ، فنقطة بدء الشعر والفكر الرومانتيكيين هى

Tableau historique et critique

فى (☆☆)

Jacobian Poets

(☆)

(☆) ص ١٨٥ من كتاب The Common Pursuit ( ١٩٥٢ ) .

الشاعر ذاته في تطلعاته وتجربته . فهو من ناحية - يتطلع الى اكتمال معين للوجود والى نقاء معين للحياة الروحية ، وللتوافق والوحدة والشوق الى الوحدة (\*\*). ومن جهة أخرى ، فإنه يمر بتجربة الرؤيا التى تتجارب مع هذا التطلع ، وتؤكد للروح صحة علمها وأملها . من هنا يلزم لفهم المذهب الرومانتيكى التمعن فى التجارب التى اعتبرها الرومانتيكيون حاسمة ، والتى انطلق منها كل نشاطهم الفكرى . فى هذه التجارب الأصلية ، هناك اختلافات فردية عديدة لن نتوقف عندها ، وإن كانت تشترك فى بعض ملامح .

أول هذه الملامح هو تعبير التجربة الشعرية عن شخصية الشاعر برمتها . وكثيرا ما يقال باستخفاف أن الشعر الرومانتيكى شعر مشاعر . ولاشك أنه محاط بهالة من الانفعال ، وإن كانت « المشاعر » التى يكثر هؤلاء الشعراء من ترديدها ، وما استأثر بهم من حماس وفرح كان بمعنى اصح نتيجة نفسية وبرهانا وجدانيا للأهمية الحيوية لهذه التجربة الشعرية ، وكل ما تحدثه . وليست التجربة ذاتها عاطفية فحسب ، ولكنها متصلة بالمعرفة أيضا ، فهى تضم عناصر حسية وفكرية ، غنية بتشعباتها الاخلاقية والميتافيزيقية .

ومن ناحية جوهرية - وهذا هو العنصر المشترك الثانى - التجربة الشعرية صورة للمعرفة . وإذا توخينا الدقة قلنا انها ليست صورة حسية ، كتلك التى كثيرا ما تلهم أنصار المدرسة النقدية الحديثة ، لأنها تصبوا من خلال التجربة الجزئية والحسية الى بلوغ الكلى ، ولكنها لا تصل الى الكلى عن طريق المجردات ، كما يحدث فى الشعر التعليمى للمذهب الكلاسيكية الجديدة فى القرن الثامن عشر . والواقع أنها تمثل أساسا حدسيا بالوحدة الكونية : الحدس بان العالم ليس بالفوضى التى لا يستطيع تمقلها ، ولا هو بآلة بدعة الانتظام ، ولكنه كائن عضوى حى ، مشبع من أوله لآخره بفكرة تزوده بوجدته وحياته وتآلفه .

كل الفكر الرومانتيكى فى الحياة والفن والعالم مستمد فى نهاية المطاف من التجربة الشعرية المتصورة على هذا الوجه .

---

(★★) ويعرف عادة بالكلمة الالمانية Sehnsucht

عندما اتجه الشعراء الانجليز الى تفسير هذه التجربة من ناحية مفزاها المجرد ، لجأوا الى أصول فلسفية مختلفة . غير أننا نستطيع أن نلمح هنا أيضا ملامح مشتركة : العامل الأساسي فيها هو القيام بتفسير تجاربهم تلقائيا ومباشرة على نحو « روحى » . فلم يبد حدس الوحدة في نظرهم ظاهرة ذاتية قد تنبعث من اتجاه تعنى للعقل عند نظرته للتنوع الباطنى للأشياء ، ولكنه بدا شاهدا على وجود وحدة فعلية .

وأول دافع عندهم هو النظر الى هذه الوحدة كوحدة في الجوهر . وبعبارة أخرى ، فإنهم قد جنحوا الى تلوين تجربتهم بلون غيبى ، ونظروا اليها كلقاء مباشر بالمطلق فى كل نقائه . بهذا المعنى نستطيع القول - كما يحدث فى الأغلب - بوجود « مذهب لوحدة الوجود » عند وردزورث ، وبانصاف شبلى « بمثاليته » .

على أن ما هو جدير بالملاحظة بصفة أساسية هو عدم استمرار قناعة الرومانتيكيين الانجليز بالتفلسف على طريقة الهواة واتباع مثل هذه الفلسفات الأقرب الى البساطة كمذهب وحدة الوجود أو الأفلاطونية الجديدة ، التى تبدو كمجرد انكار للعالم الحسى ، أو تأليهه . هناك طبعا ناحية غيبية فى الكثير من المجازات التى لجأوا اليها لنقل تجربتهم . فهم بدون أحيانا وكأنهم يعنون الاتصال المباشر بالمطلق ، ولكن غالبا أيضا ما يكون الشعور بوحدة الكون معبرا عن وحدة العمل الفنى ، لا عن وحدة جوهر الوجود . وفى هذه الحالة لا تعرض الأشكال الطبيعية كعائق للرؤيا ، أو الموضوع المناسب للرؤية ، وبدلا من ذلك يتم الشعور بتآلفها وحيويتها كعلامة لفاعلية قوى اسمى تظل علوة مفارقة .

الواقع أن الرومانتيكيين كانوا أقل اهتماما بطبيعة هذه القوى الروحية ، مما قد يستدل من عدد المعقنين الذين عقبوا على هذه الناحية من فكرهم . وتشير تعابيرهم الى وجود مذاهب متنوعة ، أحيانا متباعدة ، ولكنها تتفق على الاعتراف اعترافا قويا بوجود كائن روحى ، له على الدوام آثار فى العالم المرئى . وتعنيتهم آثار هذه القوة الروحية أكثر من عنايتهم بطابعها ، وكذلك الطريقة التى تتبعها فى أفعالها فى العالم ، وفى ادخال النظام على الفوضى .



الموضوع الصحيح للتجربة الشعرية الرومانتيكية اذن هو نوع من الاتصال بين المادة والروح . فلم تبد الطبيعة في نظر التسعراء الرومانتيكيين مستودعا لكل ما هو بدائي وفوضوى وهمجى أو حسى . انها نموذج ، ونموذج مكتمل لكل خلق . وربما بدا هناك جانب من التشوش في ميتافزيتهم ، وان كانت هذه علامة على الانجليزية الصميمة ( اشارة الى نفور الانجليز من الميتافزيقا ) ، ولكنهم استطاعوا أن يجيئوا الى عالم الوجود بما يصح تسميته بفلسفة الخلق ، التى تعد المحور المذهبى لكل فكرهم ، مثلما تعد التجربة التى نبتت منها فلسفتهم محورها الحيوى .

تساعدنا مثل هذه النظرة على ادراك المذهب الرومانتيكى فى الطبيعة بمنظاره الصحيح . فالطبيعة كما تتكشف فى التجربة الشعرية عبارة عن حد وسط ناتج من التقاء قوتين متضادتين ، ومن تفاعلها : القوة الموحدة والمنظمة ( التشكيلية ) للروح ، والمادة بتشتتها وقوضويتها . بهذا المعنى بدا الله عند شيللى « الروح المهيمنة للطاقة الجامعة للعالم الاخلاقى والمادى » ، « وكشء متغلغل روحانيا والى غير حد فى اطار الاشياء » (١) . وبهذا المعنى قال كولريديج « ربما استطاعت الطبيعة تزويدنا بانطباع العمل الفنى ، لو أمكننا أن ندرك الفكرة الموجودة فى الكل ، وفى كل جزء ، فى نفس الوقت » (٢) وكذلك وفقا لهذا المعنى، رأى وردزورث العالم المرئى :

**كشء محكوم بهذه القوانين المحددة ،**

**ومنها ينبعث السمو الروحى (٣) .**

لم تبد الطبيعة فى نظر الرومانتيكيين البريطانيين « كشء همجى بربرى جسيم » كما هو الحال فى وصف ديدرو الذى اعتز به كثيرا . وعلى العكس من ذلك ، فمن الغريب انهم كثيرا ما أشادوا بالقوانين التى تحدث النظام فى العالم ، وتكشف فى نظرهم عن الفكر الالهى الذى يمنح الطبيعة حيائها وجمالها .

(١) انظر الى ص ٣٤١ - ٣٤٣ من الجزء الثانى من (Prose Works, ed H.B. Forman

(٢) ص ٢٥٥ من Biographia Literaria ed J. Shawcross

من جمع سوكروس - الجزء الثانى .

(٣) الفصل ١٣ من Prelude ص ٣٧٢ - ٣٧٣ .

حاول الرومانتيكيون عند تطبيق هذه الفلسفة في الخلق على « الاستمولوجيا » وضع نظرية عامة في المعرفة تعمل حسابا للتجربة الشعرية ، وتبرر الأهمية غير العادية التي نسبوها للشعر ، ورفضوا معتقدات العقلانية والتجريبية ومذهب التداعي ، وأدعوا أن كل معرفة حقة فعل من أفعال الخلق ، ويظهر ذلك حتى في أحط المراتب . اذ يعد الإدراك الحسي حدا وسطا نتيجة لتأثير فعال من العقل على المعطيات الحسية ، أي من امتزاج ما هو ذاتي بالوضوعي . ويحدث فيما دعاه كولريديج « بالمعرفة الحيوية » امتزاج وثيق بين الوعي وموضوعه ، ويصبح المدرك جزءا لا يتجزأ من عقل المدرك . أن هذا يقسر سر ترويد وردزورث لكلمات مجازية مثل « شرب » و « يأكل » و « يمتص » و « يتغذى » و « ينمو » في الدلالة على المعرفة ، وللدلالة فوق كل شيء على « الاستيعاب » الذي يتحقق في علاقة الذات الفكرة بالعالم الموضوعي . وبالمثل لم يكن ما دعاه كيتس « بالاحساس » حدسا مباشرا للحقيقة ، وقفا على الشاعر وحده ، ولكنه تجربة حية للواقع في المستويات الفرقة والأخلاقية والميتافيزيقية . هذه التجربة ( التي تستغرق فيها الشخصية استغراقا كاملا بملكاتها الفكرية والعاطفية والإرادة ) هي الفعل الأساسي الذي تعتمد عليه شخصية الإنسان في زيادة عمقها ونموها ، وبلوغ الحكمة كاملة . ولا يخفى أن فكرة « المعرفة الحيوية » هذه منتزعة من معنى التجربة الشعرية ، في نطاق إطار فلسفة الخلق التي أنشئت هي ذاتها ، كما رأينا ، من تصور للطبيعة مأخوذ بدوره من التجربة الشعرية .

غير أنه من الواضح أيضا وجوب انتماء مثل هذا النوع من المعرفة إلى ملكة أخرى غير ملكة القياس المنطقي ، ومن هنا جاء دور الدافع الموهل الذي نسبته الرومانتيكيون الانجليز إلى سيكولوجية الخيال . وكانت فكرة الخيال تربط بالشعر عسادة من قبل الانتعاش . وتركز حينئذ معنى الخيال على دور الاختراع ، أو الملكة التي تيسر للشاعر طهو خرافات ممتعة ، أو الصياغة اللغوية المنسقة للحقائق التي جاء بها العقل المجرد . أما الرومانتيكيون فاتجهوا علم عكس ذلك إلى تمجيد الخيال بوصفه سدا على ملكات المعرفة ، والأداة الصحيحة لبلوغ الحقيقة .

تجلت طبيعة هذا التقدم ، وتبين مداه بكل دقة عند كولريديج ، بعد أن مهد له القرن الثامن عشر الطريق . فلقد فرق في تعريفه بين مظهرين للنشاط الخيالي . ووصف الخيال الأولي « بالقدرة الحية ،

والمؤثر الأول في كل ادراك حسي انساني ... فهو يكرر في العقل المتناهي الفعل الأبدى للخلق المتمثل في مبادء أنا أكون اللامتناهية « وعلى هذا يكون الله التي تزودنا بالمعرفة الحيوية . ولكن كولريدج استمر في الكلام عن « الخيال الثانوي الذي يحلل ويمزق ويفرق حتى يستطيع إعادة الخلق ، والذي يكافح من أجل تحقيق صفة المثالية ولأحداث الوحدة » والذي يعد أيضا « شيئا حيويا في جوهره » ( بيوجرافيا ليترايا الجزء الأول ص ٢٠٢ ) . هذا هو الخيال الشعري ، الذي يعتمد على المادة التي يزوده بها الخيال الأولى . فهو يحللها ويعيد صياغة المكونات لخلق « طرف وسيط » على غرار ما يحدث في الطيعة ، وبذلك يكشف عن الوحدة المنالية وراء تنوع مظهرها الحسي .

وما يحققه الفن من صفة المنالية والوحدة شيء مألوف بلاشك . ولكن الرومانتيكيين رأوا وحدة القصيدة وخاصتها المثالية لا ينبعثان من عملية فكرية أو تقنية محضة ، ولا يهتدى اليهما — كما اعتقد الكلاسيكيون الجدد — نتيجة لاتباع نماذج عامة وفقا لقواعد محددة . وعلى العكس ، فهما تمثلان تصاعدا عملية عضوية ، فيها يخلق الشاعر عملا يعد رمزا (\*) .

ولا علاقة بين افكره الرومانتيكية عن الرمز ، من الناحية النظرية ، ان لم يكن دائما من الناحية الفعلية — وبين القدرة الخفية على الإيحاء التي وصفها كازميان بأنها « كل ما يصح اعتباره مصدرا لاشعاع غير مباشر ذي مغزى » (\*) . اذ كان الرمز عند الرومانتيكيين الانجليز أكثر تحديدا . فهو تأليف أو جمع بين طرفين متقابلين ، يتميز كما قال كولريدج « بما يحدثه من استشفاف للفردى من خلال الخاص ، أو لنعام من خلال الخاص ، أو للكل من خلال العام » . في الرمز الأداة التي تتميز بتخصها وتفرداها ، والمعنى الذي يتميز بكيته وعموميته ، لا ينقسمان ويتساويان في ضرورتهما . فكل منهما يقرر الآخر . وحدثهما شاملة لا تنقسم ، وكتب كولريدج « يشارك الرمز دائما في الواقع ، ويضفي عليه المعنوية » (\*) .

---

Symbolisme et poësie (★) انظر كتاب  
Stateman's Manuel, Bohn ed (★★) من ٢٢٢  
Forêt de Symboles (★)

تحتاج فكرة الرمز كأداة للتركيب الجمالى الى أساس سيكولوجى وطيد . وفى المذهب الرومانتيكى ، يدين العمل الفنى - كالتجربة الشعرية التى يعبر عنها سواء بسواء - بقيمته كشيء تركيبى الى تألف الملكات التى يوزع الخيال أدوارها الأوركستراية ، وتشارك كل الملكات ( من حسية وعاطفية وفكرية وخيالية واخلائية ) فى تكوين العمل الفنى . وكلها ضرورى للربط بين الجزئى والكل ، وبين المشخص والمعالى وبين المعرفى والعاطفى ، ولتجسيم الفكرة الأصلية فى أشكال حسية عضوية ، تتصف بسمو تفردتها ، وكذلك بقدرتها على لمس شفاف قلب الغارى .

ثمة فكرة شائعة أن الدور الأساسى فى الشعر الرومانتيكى ، ومذهبه يعتمد على الشعور . وإن كان حتى وليم أمبسون مع ما عرف عنه من براعة فى تحليل الكلمات المعقدة قد أحجم عن القيام بفصل الجوانب الدالة على المفهوم عن تلك الدالة على المصدق فى هذه الكلمة المحيرة . ومع هذا فهناك شيء واحد ينبغى أن يدرك بوضوح : « الشعور » بالمعنى الرومانتيكى هو بكل تأكيد القدرة على التائر ، ولكنه تأثر بشيء يستحق ذلك . وأقيم موضوع ، واحق الموضوعات بالاستعمال فى الشعر هو بالضرورة ما تجود به التجربة الشعرية ، أى الطبيعة بعد صبغها بالصبغة الروحية ، والعالم بعد رؤيته بلغة الروح الهيروغليفية ، أو حسب تعبير بودليير « كفاية من الرموز » ، ومن ثم فعندما يتجاهل الشعر وصف الطبيعة ، ويجعل الانسان موضوعا له ، يكون أجدر انسان بالهام الشاعر هو من يحيا فى صحبة الطبيعة ، ومن يخضع للحافز الالهى الذى يظاهاها . إن هذا يفسر اهتمام وردزورث بين آرن وآخر بحياة الريف . ولكن فى نهاية المطاف أجدر الناس بالهام الشاعر هو الشاعر نفسه ، الذى يتمتع مثلما يتبين من اسمه بأسمى رؤية لعالم مشحون وحافل بالمعنى المشبع بالنفحات الالهية . وهذا يفسر بدوره ما عرف عن الرومانتيكيين من تركيز على « الأنا » .

وهكذا يتضح أن أناوية الرومانتيكيين شيء ، والأناوية النرجسية شيء آخر ، وربما صح تسميتها « بالأناوية اللاشخصية » . فالشاعر يرى نفسه كعينة للنوع الانسانى فحسب . وبمعنى أبسط من ذلك ، يتمتع الشاعر بقدر أعظم من الآخرين بتلك الموهبة من الخيال التى

كثيرا ما تسمى « بالشعور » نتيجة للكسل في التعبير اللفظي فحسب ،  
والتي يعتبرها الشاعر بمثابة شرارة الهية في الانسان .

على الرغم من قيام الشعور بدور أساسى في الشعر والفكر  
الرومانتيكيين ، الا انه من الخطأ الظن بأنه صاحب القدح المعلى . وعلى  
الرغم أن « كوبلا خان » لكولريديج كانت ركن الزاوية ، واعتمد عليها  
في كل المحاولات التي حدثت في الشعر البحث ، الا ان الرومانتيكيين  
لم يذهبوا بعيدا على الاطلاق الى حد تأييد التفاتية الشاملة . فما تعرض  
لهجومهم كان أولوية العقل ، في حالة طفيلانه ، لا العقل ذاته . وعلى  
العكس فلقد كانوا على وعى عميق بأهمية ملكة الاستنباط المنطقى في  
كل مظاهرها .

لا وجه للدهشة طبعاً في قول كولريديج « ليس هناك من اشتهر بأنه  
شاعر عظيم ولم يكن في نفس الوقت فيلسوفا عميقا » (\*) ، وان كان كيتس  
ذاته الذي طالما امتدح ، أو تعرض للتشهير ، عندما وصف بشاعر  
الحساسية البحتة ، قد اعترف ايضا بأهمية ما سماه « بالفلسفة »  
أو « الحكمة » أو « امتداد المعرفة » أو « الدراسة » أو « التطبيق »  
وعند وردزورث ، احتلت الحقائق العامة الصدارة بين المواهب  
الضرورية للشاعر ، ولم تجيء تالية بحق لغير الخيال (\*\*).

وفضلاً عن ذلك ، أدرك الرومانتيكيون أن الإلهام ليس كافياً  
للشاعر ويتبين من كل سطر في تأملاتهم لتقنية فنهـم ، ونظراتهم النقدية  
للشعراء الآخرين ، اقتناعهم بضرورة « الحكم » للشاعر ، لو أراد نزويد  
رؤياه لخياله بشكل واف .

ثمة فصل في معتقدات الرومانتيكيين أهمله المؤرخون والمقربون  
اهمالاً معيباً . وأقصد بذلك نظريتهم في الشكل الشعري . هنا أيضاً  
نصادف الأساسيين اللذين نهض على أكتافهما الفكر الرومانتيكى برمته :  
التجربة الشعرية ، وفلسفة الخلق الفنى . إذ أن العمل المكتمل نتيجة  
لفعل حق من الخلق ، تعتمد عليه الفكرة في تشكيل نفسها عضوباً في  
أشكال محسوسة وافية . وليست هذه الفكرة بدورها بشيء آخر  
خلاف الرؤيا التي تنقلها التجربة الشعرية .

Biographia Literaria

(★) ص ١٩ من الجزء الثانى من

Prelude الجزء الاول ١٤٩ - ١٥٣

(★★)

ليس من شك في ان الشعراء الرومانتيكيين كانوا على دراية كاملة باستحالة اعتماد الشاعر اعتمادا تاما على شئ لتجربته بواسطة الحلمات . ولأنهم لم يستسلموا لغراء اليأس ، ووصفوا عوصا عن دلب نظريه للتأمل مبيته على العذر العائله بناوويه الفن بالنسبه للرويا .

تجمع النظرية الرومانتيكية في السخل بين التعبيرية والوطيفية . فما يهم هو الفكره ، والتجربه الشعريه التي ابعتت منها . وذل ما لم يستمد من التجربه الشعريه ، وذل ما لا يساعد على التعبير عن الفكره ، وذل شئ فصد به الزخرف ، او كل شئ وجد بلا مسوع ، وزائد عن الحاجه ، يبعي استباده بلا هواده . وهذا يفسر لمادا رفض الرومانسيكيون في ميدان اللام الاصول الاليه في الاسلوب الشعري التي بدت عزيزه عند اسلافهم ، بما فيها من استعارات اسطوريه ، و « باستورات » سادجه منمعه ، وزيف شجي ، ودافعا في العروض عن المرويه التي نفضى باختيار الوزن والايفاع اختيارا مباشرا وفعا لما يرضه الایفاع ، الذي يعد اصلها السيكلوجي . ولأنهم اضافوا وجوب حضوع الایفاع للتوجيه ، وان يكون للوزن نظام خاص به ، لان الایفاع الاصلی منبعت من حدس يتصف بنظامه وتالعه ووحدته . وفيما يتعلق « بالتخييله » ، فام الرومانتيكيون بتحليلات أدبية وسيكلوجيه مفصله ، واكتشفوا أن الصورة - في التشبيه والتمثيل التشخيصي أو النعت الوصفي - هي أفضل اداه لنهل موضوع الرؤيه بصورة مشخصه ، في تعفده وتفرد . وهي مناسبة بوجه خاص في نقل حدس الوحدة لاعتمادها على القياس ، وعلى هذا ينضج أن مهمه الصورة الشعرية ليست مجرد الزخرف . واذا كان المجاز ضروريا للشعر - كما قال عنه أرسطو - فانما يرجع هذا الى ما يقوم به من رد للكثرة الى الوحدة .

علينا أن نتذكر انه لما كانت الوحدة هي موضوع التجربة الشعرية ، وغاية الخيال الخلاق في نفس الوقت ، لذا يتحتم وضوحها في بناء العمل المكتمل . ورفض الرومانتيكيون الوحدتين الكلاسيكيتين القائمتين على المكان والزمان ، لأنهما تشيران الى عوامل سطحية عابرة . غير أنهم رغم احتفاظهم بوحدة « الفعل » ، فقد حوروا هذا المعنى بحيث أصبح الأفضل أن نذكر بدلا من ذلك وحدة البناء أو التركيب . هذا يعني أن مكونات العمل الفني تدعم بعضها الآخر ، وخاضعة للكل ، وبذلك تشكل نمطا منظما ، يتصف رغم تكوينه العضوي بنظامه

المصارم . ولما كان الرومانتيكيون من أشد المعجبين « بالصونيت » ،  
ومارسوا تأليفها ، قبلوا قواعد التأليف الفني ، لا بقصد تزويد القصيدة  
بشيء من الوحدة الجوهرية الصورية والكفاية الذاتية ، بل لأن قواعد  
التأليف تعنى تطبيق القواعد الكلية في كل خلق على الفن ، وبذلك يصبح  
العمل الفني في ذاته برمزا ، نتيجة لخضوعه لهذه القواعد .

ترجع الى هذه الخاصة الرمزية المكانة الأخلاقية السامية للفن .  
وربما بدا نجاهل أصحاب النظريات الانجليز للمضمون الأخلاقي للشعر  
منيرا للدهشة حقا . وحط الرومانتيكيون من قدر أنفسهم أحيانا عندما  
تملفوا التعصب البيورتاني بأفوال دارجة الى حد بعيد . ولكنهم حاولوا  
بوجه عام جعل العلاقة بين الفن والاخلاق تستند على الناحية السيكلوجية .  
والواقع انهم قالوا باتصاف الشعر بقيمة مزدوجة . فهو من ناحية  
يصلح خيالنا ، ويوسع ويزيد شعورنا بالنظام والتآلف ، ومن صلاحيتنا  
لمواجهة المسائل العملية . ان هذا يفسر لماذا اعترف الرومانتيكيون  
متبعين المعايير المحببة لعصرهم « بفائدة » الشعر . ولم تكن هذه الكلمة  
كما استعملوها مجرد ضرب من التبرير والدفاع .

لقد أرادوا بكل حماسة ان يكونوا ذوى نفع للبشرية ، وقاوموا  
جاذبية البرج العاجي ، وفي أفضل أحوالهم لم يلجأوا الى ضباب  
الروحانيات الزائفة في المثالية المبتذلة ، اذ كانوا مقتنعين بانهم قد  
احاطوا بحقيقة اساسية منسية عن طبيعة العالم والحياة . نعم لقد  
توافرت لهم رؤيا واضحة لمثل معين بدا لهم اسمى بقدر لا نهاية له من  
النفعية المألوفة التي سادت فكر عصرهم . وبدلوا جهدا كبيرا في نشر  
احساسهم بالمطلق وبالمكانة الروحية للانسان والطبيعة ، ولم يعتقدوا  
في نفس الوقت بحاجة الشعر لتحقيق هذه الغاية الى سبل مناسبة  
لطبيعته . وغنى عن البيان ان الرومانتيكيين عندما بحثوا طرق الشعر  
زادوا زيادة كبيرة من فهمنا للجوانب السيكلوجية والجمالية في الفن .  
كما لا يمكن أن ننكر أيضا ، أنهم عندما كرسوا أنفسهم لتحقيق هذه  
الرسالة ، ساعدوا على المحافظة على المكانة الروحية للانسان في الوقت  
الذي خضعت فيه لتهديد خطير .

لم تعد المعتقدات الرومانتيكية مسيطرة للزمان في جملة نواح .  
وبعبارة أخرى ، لقد أصبحت جزءا من التاريخ ، وان وجب الاعتراف  
بتمتعها بميزتين باقتين على أقل تقدير . أولا — لقد ساعدتها اخلاصها

لذاتها على السير بطريقتها العضوية اللامنهجية في طريق حددته التجربة الشخصية والرضا الباطنى . ثانيا - ومع ذلك ، فانها قد تميزت بوحدة ملحوظة ، لا ينكر حقيقتها ، اختفاؤها وسط الكتابات الضخمة المهوشة . هذه الوحدة الباطنية هي صاحبة الفصل في استمرار الاهتمام بالرومانتيكية . وما كان من المستبعد الا تسود الأدب والنقد لأكثر من قرن - لو أنها انصفت بالترجسية وحدها - كما حدث في مرحلتها الأولى - وبالتفكك الفكرى والضعف الدهنى وتراخى الشكل الفنى ، الذى لامه خصومها عليه . مثل هذا النقد ، الذى عرف عن المرحلة الثانية المضادة للرومانتيكية له ما يبرره ، الى حد ما . ولقد ساعدنا النقاد المناهضون للرومانتيكية بمبالغاتهم ومسسخهم على رؤية الرومانتيكية كما كانت في ذاتها بالفعل . فلقد أبعدوها عن دائرة الأضواء، وانتزعوا الهالة المحيطة بها . أما الآن ، وهى تمر في ثالث أطوار تاريخها أو بالأحرى تاريخ نقدها ، أنها قد استقرت في تراث النفائس الأدبية الخالدة . على أن أساس هذا التقدير ، الذى غدا واضحا الآن ، لم يعد يرتكن - كما كنا نميل الى التسليم به - على خصائصها العاطفية بخيرها وشرها ، بقدر ارتكائه على الطريقة المميزة في العرض ، واللفة الأصلية التى ازدهرت في أزهى عصور الشعر الرومانتيكى .



## فوغييس

### خلق النظام من الفوضى : مهمة الشاعر الرومانتيكى

ألف الشعراء الرومانتيكيون لعالم تغير تغيرا كبيرا عن حاله فى القرن السادس عشر ، بل وعن حاله فى أوائل القرن الثامن عشر . كان شعراء هذه العصور الأولى قادرين على جعل نظرتهم الى العالم تركز على صورة عالم ثابت منظم فى نسق من مراتب يعلوها الله نم يجرى بعده الملائكة ، والبشر والحيوان ، ثم الجماد . فى هذا النسق ، كان الانسان بمثابة حلقة اتصال بين العالم الطبيعى والعالم الالهى ، وينظر التركيب الهرمى للمجتمع نظام العالم . هذا النظام غير موجود فى الواقع ، وان كان قد زود الطفيلان التيودورى بالدعامة الواهية أو التكة التى ارتكز عليها فى تبرير طغيانه ، أو بدا كنظير للعالم ، أو ربما كمثل أعلى ينبى على المجتمع تحقيقه . والحق أن الكثير من نفائس ادب هذه القرون قد نما - فيما يبدو - من أمثال هذا التوتر بين التصور المثالى واخفاق الحياة فى التجاوب معه . ويتمثل هذا التوتر على سبيل المثال فى الصراع الذى دار بين حزب الملك وحزب ادموند فى الملك لير لشكسبير . وبالرغم من أن الالهة قد أثبتت فى النهاية عدالتها ، واستعيد النظام ، الا أن المسرحية بينت فى الوقت نفسه فى صورة

R.A. Foakes ( ١٩٥٨ ) .

تأليف

The Romantic Assertion

قوية شدة بأس ادموند وبنات الملك الشريرات ، اللأى رفضن  
باحترار النظام المثالى .

ومع هذا فقد استطاعت فكرة النظام ان تزود الأدب بركيزة يستند  
اليها . وتأثرت بالضرورة الحركة المسرحية والأفكار وعلاقات السخوص  
بالعالم الذى يسوده النظام ، وبالمراتب التى وضعها الدين وجعل الله  
فى قيمتها . ويحدد هذا النظام القيم ، ويميز بوضوح بين الحق والباطل  
والخير والشر . وتحرض أية قصة على الحصول على معانيها الرمزية  
واستعارتها بعد الاستنارة بهذه النظرة التى استطاع الاستعانة بها فى  
تجسيم أفكار ومشاعر عميقة عن الانسان والعالم ، ويستطاع تركيز  
موضوعات القصة عليها على أوسع نطاق . وجدير بالذكر أن أغلب  
الأدب السابق لمنتصف القرن الثامن عشر قد عنى برواية القصص  
أو بذكر ما ينوى قوله فى أقل تقدير بلسان العالم والأحداث والناس ،  
وبالتحدث عن أشياء خارج المؤلف نفسه .

وتجاوب فكرة النظام مع العقل الذى اعتبر الملكة الانسانية  
الأساسية ، والملكة التى تميز الانسان على الحيوانات ، ويشترك فيها  
مع الملائكة . فبعد سقطة الانسان فى عهد آدم ، كافح من أجل معرفة  
ذاته ، ومعرفة الله بالتعبية . وينبغى الاستعانة دوما بملكات النفس  
العاقلة المتمثلة فى « العقل » أو القدرة على التفرقة بين الخير والشر  
والحق والباطل ، وفى « الفهم » أى القدرة على الاحاطة بالمعقولات -  
وليس بالماديات - بما فى ذلك فكرة الله ، لكبح جماح الحواس وضبط  
الإرادة التى تعرضت للفساد منذ عهد آدم . وبعد ذلك ، وبعد أن  
ينتقل البشر من حياتهم الأولى التى سبقت مولدهم ، الى الحياة الثانية  
على الأرض ، سيتيسر انتقالهم الى السماء :

فى هذه الحياة الثالثة ، ستستند نورانية العقل  
وستتشابه شرارته مع أشعة الشمس الساطعة  
وسوف يستمتع برؤية الله بالفعل ،  
بعد أن تزداد حدة الرؤية بتأثير الهى (1) .

«Nosce Teipsum»

(1)

ص ٤٠٠ من كتاب

Silver Poets of the 11th Century

في العقلية السلبية ، يتحكم العقل فيما تفعله الحواس ، وساد الاعتقاد بأن الخيال « المصدر العام لكل شرونا وأهواننا الفوضوية » (٢) عندما يتلقى انطباعات الحواس ، « فانه يغير ويعيد التفسير ، ويمزج ويعيد المزج » ، ويصوغ شتى أنواع الصور المستحدثة والمهولة . فلا اختلاف عنده بين سهولة تقبل الأوهام الشيطانية ، ولا الرؤى الالهية ، واعتقد أن الخيال ملكة شترك فيها الانسان مع سائر الكائنات ، بينما العقل من مميزات الكائنات الانسانية وحدها . غير انه لما كان عقل الانسان أسرع من عقول الحيوانات ، كذلك يتميز خياله بسرعة تأثره :

« بحيث يصح القول بأن الفانتازيا ( يعنى الخيال ) شيء خطير ، فاذا لم يخضع للتوجيه والكبح اعتمادا على العقل ، فانه تسبب في احداث اثاره لكل الحواس ، واضطراب للفهم ، على نحو شبيه بأثر العاصفة على البحر » (٢) .

وباقتراب نهاية القرن الثامن عشر ، ازداد التنافر بين النظام المثالي والعالم الذى يحيا فيه الناس . وأصبح المثل الأعلى بلا معنى ، بحيث قضى على فائدته حتى كاستورة . وتوجت الثورة الفرنسية - في نظر الشعراء الرومانتيكيين على أقل تقدير - المؤثرات كنهوض الطبقة المتوسطة ، وازدهار الصناعة والتجارة ، وتدهور النظام الملكى والارستقراطية بوصفهما ممثلين للسلطة واقتراب الديمقراطية ، وظهر تصور جودوين للمجتمع الكامل كضرب من الفوضى القائمة على الاستمتاع بالحياة والنوتوبيا ، واختفت الفكرة القديمة عن وجود نظام خارجي للعالم ، وحلت محلها أفكار مختلفة سلمت مثل نظرية جودوين بإمكان تحقيق المثل الأعلى اعتمادا على الفرد دون ( فرض أى نظام عليه ) - وهذه نتيجة طسعية للديموقراطية . وهكذا رحب كيولر بدمج بالثورة وقال :

**انظروا يا عظماء العالم واثرياءه وجبابرته**

**من ملوك وزعماء دنيويين**

- 
- (٢) انظر كتاب روث أندرسون : **جمع سرجون دافيس ( ١٩٤٧ )**  
 Elizabethan Psychology and Shakespeare's Plays ( ١٩٢٧ ) - ص ١٣٤ .  
 (٣) بيير دي لا بريموداي : **The Second Part of the French Academie** ( ١٩٥٤ ) ص ١٥٦ .

كيف سيسقط ما ارتفع كنجوم السماء  
وكيف سيصاب السلطان المشنوم ويقع على الأرض  
عد أيها الايمان النقى ، عودى أيتها التقوى الوديعه !  
ان مملكة السماء أصبحت لك ، وسوف يخضع  
كل قلب لحكم ذاته ، ويستظل برعاية العالم الرحيب  
للمحبة  
عندما ينمو من تربة مشتركة اعتمادا على الكفاح المشترك،  
للاستمتاع بالمساواة في الحصاد (\*) .

ألف الشعراء الرومانتيكيون لمجتمع لم يعد صالحا لاتباع فكرة  
النظام والمقدار الرياضى ، أو للخضوع لمعايير حكومة ثيوقراطية .  
انه مجتمع قد بدأ يسلم بفكرة الحكم الذاتى والمساواة بين الناس .  
ودفعهم القضاء على فكرة وجود أصل فى الخارج يرجع اليه ، الى  
البحث عن مبدأ للنظام داخل الفرد فى نطاق أنفسهم ، والكتابة عن  
الانسان وعن العالم على سعته على نحو يتوافق مع حياتهم الباطنية ،  
أو مع أنفسهم التى اهتموا اليها بأنفسهم ، ومع علاقتهم بالله التى  
صنعوها بأنفسهم . وأصبح المرجع فى شعرهم الفرد لا المجتمع ،  
أو المجتمع كما يدرك بوصفه مجموعة من الأفراد ، لا كنظام هرمى .  
فالكثير من أعظم قصائدهم ليس الا سيرا لحياتهم ، ويكفى أن نذكر  
« المقدمة » لوردزورث و « دون جوان » لبايرون ، و « فى الذكرى » (\*)  
لتينيسون .

لم يكن مبدأ النظام الذى جدوا للبحث عنه خاضعا للعالم  
الخارجى والرجوع الى العقل ، ولكنه كان يتحدث باسم العالم الباطنى  
لل فرد ، ويستوى الخيال . واستحدثت اتجاهات ومقاييس نقدية  
جديدة لتفسير الشعر الجديد والدفاع عنه . وجاء أفضل تعبير عنها فى  
« البيوجرافيا ليترايا » لكولريدج ( ١٨١٧ ) . كانت نظريته التى رأى  
فيها الخيال عند الشاعر قوة موحدة عليا من بين مظاهر نزعة

(\*) Religious Musings

ص ٣٠٩ - ٣١٢ ، ص ٣٣٩ - ٣٤٣ من

(\*) In Memorium

ترانستندالية ، وإن كان الكتاب المحدثون الذين يننون نظريتهم النقدية على أقواله لا يعنون بها كثيرا . الخيال عند كولريديج هو الملكة التي تحقق المثالية والوحدة : الملكة التي قد نستطيع بالاعتماد عليها ادراك وحدة العالم ، وادراك الله . فإن نستطيع الاقتراب من الالهى عن طريق العقل والمعرفة الذاتية ، بل بوساطة أسمى صورة من الوعى الذاتى ، « الذى يعد فى نظرنا منبع كل معرفة ممكنة ، وأساسها » . فنحن ندرك الله اعتمادا على الوعى الفردى المتمثل فى أسمى حالاته فى الفعل الخلاق للخيال ، الذى يكرر الفعل الأبدى للخلق عند الله . « ليس الوعى الذاتى نوعا من الوجود ، بل نوعا من المعرفة . وهو يعد أيضا أسمى وأعلى ما يوجد من أجلنا » . ولا تتيسر هذه الصورة السامية من المعرفة الا لقلائل ، ولن يتزود « بالرؤيا والمعرفة الحدسية » الا أولئك القادرون على الحصول على الخيال الفلسفى والقدرة الالهية للحدس الذاتى . فهم وحدهم الذين يستطيعون معرفته والشعور بالممكنات الكامنة بداخلهم . ويتصف أفضل شعر بخاصة الادراك الحدسى « لوحداث الوجود الكبرى » ، ويتمثيل أسمى صور للوعى الذاتى عند الشاعر المميز . بعد ذلك بباح الحكم على أية قصيدة عند انتقادها بأنها تعبير عن عقل فردى ، وتجربة باطنية ، وتعريف القيم النقدية بالرجوع الى « الأصالة » و « الالهام » وهما المعنيان اللذان جرت العادة على استعمالهما للدلالة على وجود بعض حالات من الادراك الحدسى . وهكذا قال كولريديج :

« ما هو الشعر ؟ هذا السؤال يماثل على وجه التقريب سؤال ما هو الشاعر ؟ لأن الإجابة عن أحد السؤالين متضمنة فى إجابة السؤال الآخر . فالاختلاف بينهما من نتائج العبقرية الشعرية ذاتها ، التى تثبت وتحور صور عقل الشاعر وأفكاره وأنفعالاته » .

استعان الشاعر الرومانتيكى بالقدرة على « الحدس الذاتى » لاستعادة النظام فى عالم لم يعد يطبق أية صورة جاهزة للنظام ، على نحو ما حدث فى حالتى شكسبير وبوب . فعند شكسبير كان العالم الطبيعى ( الماكروكوزم أو الكون الأكبر ) امتدادا لعالم الانسان ( الميكروكوزم أو الكون الأصغر ) بحيث يستطيع الاستعانة بموضوعات العالمين وموجوداتهما ، كمعايير للنظام والقيمة تبعاً لموضعها فى النظام الهرمى . وكما يستطيع الاستدلال على خلق الانسان من لون شعره ( كشر اندرو أجوشيك الكستنائى مثلا ) أو تتسبب إصابته بأية عاهة

في استبعاده عن نظام المجتمع المعترف به ، أو يدفعه الاتصاف ببنوته غير الشرعية الى الاندفاع للتمرد ( ريشارد الثالث وفالكونبريدج وادموند ) ، كذلك ربما انعكس العالم الطبيعي ايضا في السلوك ( كما حدث في حالة عطيل ، الذي كان من أبناء بلد استوائى ، ولذا اتصف بدمه الحار وعاطفيته ) ، أو ربما تمثل في التوافق بين ما يطرأ من اختلال في هذا العالم الطبيعي واختلال العالم الانسانى ( مثلما حدث عندما صرع الليل النهار واخفقت الشمس في البزوغ بعد مقتل دنكان في ماكيبث ) وامتدح « بوب » « البساطة المحبة في الطبيعة الخالية من التثنيق » في حديثه عن الحداثق ، وأكد القول بأن الفن يعتمد على « محاكاة الطبيعة ودراستها » ، ولكنه اتجه في ممارسته للشعر ، كغيره من البستانيين في عصره الى « فرض نظام على المناظر الطبيعية ، للشعر ، حتى لو كانت تتمتع بنظام فطرى مستمد من النظام الفطرى للطبيعة ، لا من الهندسة » . ففي شعره ، يظهر عالم الطبيعة مطلبيا ملونا ، كما هو الحال في أى تصميم صورى يخضع للخلق الانسانى . اليس هو الذى وصف الصناعة المزدهرة بأنها « تشرق مبتسمة في السهول » . وبدت له « الفيلات المشيدة على ضفاف نهر التيمز قادرة على الإحياء بنماذج للاقتداء » . هنا نسقت الطبيعة بحيث أصبحت تتمشى مع المقاييس الارستقراطية في النظام ، والقيم الاجتماعية ، ثم أضفى عليها بالتالى قداسة النظام الالهى . لقد رأى العالم الطبيعى عند كل من شكسبير وبوب - على نحوين مختلفين - كينبوع قادر على التزويد بنظائر لصور الفعل الانسانى وصفاته الراسخة في نظام يعكس نظام المجتمع الانسانى .

وانهار تصور النظام المثالى للمجتمع الانسانى ، أو عالم الانسان الذى زود شكسبير وبوب بمرجع يرجع اليه ، ولم يعد قادرا على تزويد الشعراء الرومانتيكيين بتصور متآلف . والحق انه بعد التركيز على الحدس الذاتى والوعى الذاتى والخيال الفردى ، بدا المجتمع الانسانى وكأنما هو صورة للخراب والعبث ، والفضى في نهاية الامر . وهكذا بدت المدينة في الشعر الرومانتيكى والفيكتورى صورة للاعياء أو الفراغ الروحى ، بل وصورة لجهنم . وفقد العالم الطبيعى مظهره كصورة للنظام ، ودوره الرمزي القديم في التزويد بمجموعة من نظائر لعالم الانسان ، واتخذ مظهرا جديدا ، وبدا في صورته الطليقة ، قبل أن يدنس الانسان ملاذا من الفوضى ، مليئا بأنواع من الصور الملهمة السامية الهيبة . وترجمت الأشياء الطبيعية - التى بدت نقية خالصة،

أو دائمة الرجعى بالنسبة لفساد المجتمع وعرضية الحياة - الى رموز  
ممثلة لبحث الرومانتيكى عن النظام ، أو عن صور للتألف الروحى .  
وبينما عكس العالم الطبيعى عند شكسبير وبوب النظام والقيم فى عالم  
الانسان والمجتمع الانسانى - ذلك النظام الذى نسب بحق الى  
القانون الالهى - أصبح الآن يستعمل فى تجسيم أماني الشاعر  
الرومانتيكى ، ويعكس بصورة مباشرة نظاما علويا أو روحيا من صنع  
الخيال ، بعد أن أصبح دور الأشياء الطبيعية كموصلات للحقيقة كما  
سماها كولريديج :

« الخيال ... تلك الفورة الوسيطة ، التى تعمل على خلق  
التألف ... الذى يجسم العقل فى صور للحس ، وينظم تيار الحس ،  
اعتمادا على طاقة العقل الدائمة التى تدور حول نفسها ، ويساعد على  
خلق نظام من الرموز المتألفة فى ذاتها والمشاركة فى جوهر واحد مع  
الحقائق التى تعد موصلة لها » .

وبينما استطاع شكسبير وبوب الاعتماد على مرجع مقبول كمحرك  
للقيم ، كان على الشاعر الرومانتيكى الاعتماد على خياله فى خلق  
« نسق من الرموز » الموصلة للحقائق ، وكان يكتب أعظم أشعاره عندما  
يوفق فى ابتداع « نسق من الرموز » الموصلة للحقائق . ربما لم تكن  
هذه الحقائق من نفس النوع الذى جسمه شكسبير وبوب فى الشعر .  
فلقد نظرا الى النظام الطبيعى فى حالة رجوعهما اليه كمييار ينحرف  
عنه العالم والمجتمع ، فى حالة وقوعهما فى الخطأ أو تمردهما وكذلك  
( الانسان فى حالة سقطاته ) . أما الشاعر الرومانتيكى فحاول إقامة  
تألف يتناسب مع حالة من يحيا منعزلا منفردا فى مجتمع افوضى .  
ويستطاع الاهتداء الى هذا التألف اعتمادا على قوة الحدس الذاتى ،  
أى نظام روحانى ممكن ، يستطيم الفرد أن يعثر فيه على « مثال »  
ناوذ به من العالم ، وربما أمكنه أن يعرج عليه عند ابتعاده عن المعايير  
المألوفة . ولما كان لا وجود لمرجع مشترك يمكن الربط بينه وبين نسق  
رموز الشاعر الرومانتيكى ، لذا لم تكن الحقائق التى يمكن أن تسوق اليها  
هذه الرموز واضحة على الدوام ، كما تبين من التعقيب الشهير الذى  
قيل عن « قصيدة البحار القديم » لكولريديج بأنها « أغرب قصة  
للدبك والثور » . وأمكن التغلب على هذه الصعوبة بطريقتين :  
أولا - باستعمال الصور القادرة على التأثير ، وثانيا - باستعمال  
مفردات من الكلمات الدالة على القيمة المرتبطة بهذه الصور .

يقصد باستعمال الشاعر « للصور ذات التأثير » في العالم الطبيعي ، الاعتماد على المتداخيات التقليدية الشائعة لفرض قيم رمزية ، كاستعمال الوردة كمثّل للجمال ، والجبال كرمز للأمان ، مع الاكتفاء بذكر هذين المثالين البسيطين . لا جدال أن بعض هذه الصور قد أثبتت صلاحيتها لتحقيق المحاولة الرومانتيكية الرامية الى التغلب على الفوضى وفرض نظام مثالي ، ولذا عاودت الظهور في مؤلفات الكثير من الشعراء . ولعل أعظم صورة لاقت ترحاباً كلياً هي صورة النور . فهي رمز موفق للنور الروحي ، وللرؤى العلوية والخيال أو للمثل الأعلى الذي ينشده الشاعر . وتتخذ هذه الصورة جملة أشكال ، وإن كانت الشمس والقمر والنجوم لها مكانة بارزة خاصة بسبب ارتباطها بالسماء ، وطبيعتها كمصادر دائمة للنور ، ومن هنا كان للشمس والقمر تأثيران مهيمنان على « رحلة البحر القديم » على سبيل المثال . وببدو القمر بوجه خاص في شعر كولريدج كنور بشع في الظلام . وللشمس والقمر دور بارز في شعر وردزورث ، وبخاصة « الاشعاع العميق » للشمس الغاربة :

### نور الوداع العميق

عليه تعتمد الشمس الغاربة للأعراب

عن الحب الذي تكنه

لبقاع الجبال

وفي ذروة هذه القصيدة أيضاً ، كان للقمر اسمى مكانة ، و « انفراد بالمجد » في الرؤى العظيمة من الكتاب الأخير . وألف كيتس قصيدة طويلة حول « انديميون » الكائن الانساني الغارق في الروحانيات والذي كتب له الخلود نتيجة لعشقه للقمر ، وقد مثل القمر أيضاً قوة الخيال ، كما أن الشخصية الأساسية في هايبريون هي الاله الشمس . وكما تضرع كيتس للشمس بوصفها رمزا للخلود فقال « أيها النجم البراق ، آه لو كنت قادراً على مشابهتك في الخلود ! » ، نقلت رؤية شيللي في أدونيس الشاعر الخالي من الروح الى نجم ثابت فكتبت له الخلود . والنور أيضاً من بين الصور السائدة عند تينسون (\*) ، الذي رمز به الى استعادة الايمان في صورة التقاء الليل



والنهار . فكلاهما يمثل : فينوس ، وكلاهما يمثل ذلك العشق الذى بدا وكأنه قد قضى عليه بعد موت هالام ، ولكنه عاد وولد من جديد فى النهاية فى نور الصباح . ونقلت كل الأجرام السماوية صور ذلك العالم الخالد الذى يسود فيه الحب مرة أخرى . ومن المستطاع الاعتماد على صورة النور واشعاعه كأساس لمختارات من الشعر الرومانتيكى .

والنور ظاهرة من ظواهر طبيعية عديدة زودت الشعراء الرومانتيكيين بالصور . والحق أن كل مظاهر الطبيعة قد اثبتت صلاحيتها كنماذج دالة على الخلود ، متباعدة مع تقلبات الحياة الانسانية، ومن هنا قال كولريديج :

كل ما تلتقى به حواس الجسم  
أرى له معنى رمزياً وأبجدية هائلة واحدة  
للأرواح الفضة . فلقد وضعنا فى هذا العالم  
وظهورنا تجاه الحقيقة الناصعة  
حتى نستطيع أن ندرك اعتماداً على بصيرة سليمة  
كيف نفرق الجوهر من ظله (\*\*)

هذه « الحقيقة الناصعة » للنور التى تعد رمزا للحب ، والتجربة الحدسية للتألف والمرتبطة بالأشكال الخيرة للطبيعة ، مع كل ما اتصف بخصبه أو ساعد على بلوغ الخصب ، لها ما يقابلها فى صور الظلمة والفوضى والجذب . وربما كانت صورة المدينة أهم هذه الصور ، إذ أصبح قاطنو المدينة نموذجاً للإنسان المنعزل لا عن أقرانه فحسب ، بل وعن صور الطبيعة التى ربما ساقته الى الاحساس العلوى بالوحدة مع الكون :

يا له من شيء منعزل حقير  
بين اخوة لا حصر لهم من أرباب القلوب المقفرة  
يطوف الهمجى بين القصور والمدن

شاعرا بذاته ، بنفسه المنحطة ، كانها الكل  
وان كان قادرا لو اعتمد على التعاطف الروحاني  
على ان يجعل الكل نفسا واحدة ! (\*)

والمدينة أهلة بالهيج . وفي شعر وردزورث ، تسببت مجتمعات  
البشر والمدن في افساد الرعاة الصالحين . ووصف الشاعر في « المقدمة »  
لندن بأنها خربة فسيحة . والمجتمع ليس المقصود في حديث الرومانتيكيين  
عن النظام والتآلف ، ولكنهم يقصدون تألفا علويا لا يستطيع الفرد  
باوغه الا عندما يلتقى برموزه المناسبة ، اى بما اتصف بجماله وثنائه  
« بعد الاهتداء » الى معانى دينية في أشكال الطبيعة .

ومن بين السبل الأخرى التى لجأ اليها هؤلاء الشعراء لاقامة  
هذا النظام العلوى : المفردات التوكيدية والكلمات الدالة على القيمة  
المثلة لنظرات أو مشاعر ، ثمة اجماع على الاعتراف بقيمتها كالجمل  
والحقيقة والحرية : الكلمات المثلة لأسمى نوع من العلاقة بين البشر  
كالحب والتعاطف والتآلف ، الكلمات الحافلة بالمعاني الدينية المصاحبة  
وبقداسة خاصة كالصفح والغفران ، أو أيضا الكلمات المعبرة عن أعظم  
المحاولات والتطلعات الانسانية كالقوة والبأس والهبّة ، والجلال .  
وربط الشعراء هذه الكلمات وغيرها من التى يعبر فيها فى الاستعمال  
العادى عن أسمى ما يقدّره الانسان كالأمانى والغايات السامية وأجل  
المنجزات ، وبين الصور التى يراد أحداثها أعظم قدر من التأثير ، وساعدت  
هذه المفردات على تزويد الصور سياق من القيم اتخذت طابعا خاصا  
بوصفها كلمات دالة على القيمة ، بعد أن نقلت الى مظاهر العالم  
الطبيعى أسمى صفات الانسان وهى الانسانية الدينية ، وعلى حد قول  
وردزورث أن اثرها يرمى الى :

جعل سطح أرض العالم  
بما ينعكس عليه من ظفر وبشاشة وامل وخوف  
يتهوج كأنه البحر (\*)

Religious Musings (★) ص ١٤٩ - ١٥٣ من

(★) ص ٤٩٩ - ٥٦١ من المقدمة - الجزء الاول

ومن هنا أصبحت أشكال الطبيعة وصور التأثير مؤثرات يمكن الاعتماد عليها في نقل هذه الصفات مرة أخرى الى الشاعر ، واليهما يتجه القارئ عند تطلعه الى النظام . وأشير الى هذه العملية أيضا في نفس كتاب « المقدمة » :

ايا حكمة الصالح وروحه !  
 أيتها الروح التي تعد ممثلة لخلود الفكر !  
 وتنفخ الأنفاس في الأشكال والصور  
 وتمنحها حركة خالدة ، وليس هذا عبثا .  
 بالنهار وفي ضوء النجوم ، أى من أول فجر اشرق  
 على في طفولتى وأنت ترعيننى  
 بالمشاعر التي تبني نفوسنا البشرية ،  
 لا اعتمادا على أعمال الانسان المبتدلة ،  
 بل بأشياء سامية وأشياء خالدة ،  
 بالحياة والطبيعة ، وبذلك تنقن  
 عناصر الشعور والفكر ،  
 وتمنحين بمثل هذا الترويض  
 القداسة لكل من الألم والخوف  
 حتى يمكننا أن ندرك  
 سموا لدقات القلب .

فأشكال الطبيعة وصورها منسوجة مع المشاعر البشرية ، بحيث تستطيع اعتمادا على التأثير المتبادل ان تزود بالمشاعر والقيم الانسانية كما يتحقق في نفس الوقت تطهير مشاعر الانسان وأمانيه ، ومنحها القدسية . وتدعم الكلمات الدالة على القيمة والصور كل منهما الأخرى ، بحيث تتشعب الصور برؤى الشاعر ، وتصبح الكلمات ممثلة للحقائق التي تعمل الصور على توصيلها .

وتساعد هذه المفردات على تدعيم الصور وخلق « نسق من الرموز » منها ، وتدعيم الصور والكلمات الدالة على القيمة ونشد اررها ، عندما يظهر - كما يحدث غالبا - في فقرات التوكيد . وتعد صور التأثير كتلك التي سبق ذكرها كالتور والشمس والممر أو المدينة والأرض المقراء ، رموزا ثابتة ، نسبيا ، لا تساعد الا قليلا على العمل كاساس لبناء قصيده جوهريه طويله . فهي تعد كافيه لافصاح الشاعر من مكنونات صدره الوجيه ، أما القصيده الطويله فتحتاج الى اطار لتزويد الصور بالتماسك والقوة ، ولتزويدها بوصفها نسقا من الرموز بما يدل على العلاقة . الفصائد الطويله ضروريه لأى عرض واف للرؤى والافصاحات ، لأن القصيده الطويله وحدها هي التي تسمح بالسرود الكامل للصور والكلمات الدالة على القيمة . ففيها سياف كاف للتفاعل الخصب ، ولتأكيد الشاعر سلطان معانيه كاملا في كل درجاته ومن هنا تزودت القصائد الرومانتيكية الكبرى بشكل خاضع لصورة بناء وحركة فعالة ، أو فكرة ساعدت على التزويد باطار من الصور المتكاملة والكلمات الدالة على القيمة التي خلقت نسقا من الرموز ، وتحولت الى اداة لافصاح عما تسمى القصيده الى التعبير عنه في آخر المطاف . تنبع هذه الصورة البناءة كباقى صور التأثير والكلمات الدالة على القيمة ، على نحو تقليدى من رؤى حياة الفرد أو من تجربة مشتركة في الحياة . وأهم هذه الصور هي صورة الحياة كرحلة في الزمان وصورة الحب بين فردين كنموذج لوحدة أسمى .

من هذه العناصر ، ومن صور التأثير ، بما في ذلك الصور البناءة الكبرى والمفردات التوكيدية ، تنشأ الرؤيا الرومانتيكية وتتبع لغة الشعر الرومانتيكى هذه العناصر ، ودراستها هي أفضل دليل يساعد على الاهتمام الى الطبيعة والخاصة الحققة لمحاولتها خلق النظام من الفوضى .

## ايرل فاسرمان

### المجاز في الشعر

كانت الشخصيات المهيبة في أواخر القرن الثامن عشر التي منحت العصر أهميته التاريخية شخصيات ثابتة راسخة من طراز جونسون وبرك وجيبون وهيوم . أما ممثلو العصر الأصل - أى أولئك الذين تجسمت فيهم المؤثرات الحضارية والفكرية تجسما كاملا فيمكن العثور عليهم بين آل شاندى ( فى رواية تريسنرام شاندى لستيرن ) . فلم يكن الأسلوب المميز للعصر هو أسلوب جونسون ولا بيرك ولا جيبون ، أى الأسلوب الممثل لعصور رغيدة جهرة الصوت ، ولكنه كان أسلوب الجمل المتلصمة المنرددة فى الفصول العشرة التى تدور حول مغامرات العم توبى والتى لم تكتمل فى صورة معقولة . وأبلغ تعبير وأخلصه عن نظرة هذا العصر للجمال هو الصفحة الموشة التى يحرق فيها كل منا محاولا تمثيل الأرملة وادمان بطريقته الخاصة : « هل وجد فى الطبيعة ما هو فى مثل هذه العذوبة ؟ وهذا الحسن ! » . ويتمثل صراع العصر بلا جدوى بحثا عن شكل ذى دلالة فى صورة تريسنرام الهزيلة طوال روايته ، ومن الحقيقة المخيبة التى بدت فى وجوب مراوغة الأحداث له الى الأبد ، لأن حياته ومعتقداته قد تضخمتا فى سرعة تفوق قدرته على تسجيلها ، وبدت أعراض التدامى الأدبى فى اخفاق الكلمات عن تحقيق رسالتها . فلم تعد النكسات قادرة على الإشارة الى جملة أشياء،

• ( ١٩٥٩ )

The Subtler Language

من كتاب :

ولكنها عندما أبرزت بعض المعانى غير المترابطة ، فإنها قد حُرِفت التعبير ، وعزلت آل شاندى ، كل منهم عن الآخر . لم تعد البراعة الأدبية قادرة على شحن الكلمات بأكثر من القيم المعتادة ، أو قادرة على خلق لفة داخل اللغة ، ولكنها استطاعت صياغة نصوص بدت فيها علامات الترقيم والصفحات الخاوية والسطور الملتوية الدوارة وكأنها لفسة .

ففى خلال القرن الثامن عشر ، اكتمل الشعور بالتحلل نظم الكون ، التى سبق أن ساد الشعور بصحتها . فى القرون الوسطى وفى عصر النهضة ، اشترك المثقفون فى الايمان بجمع من الأساطير التى تسعى للتوفيق بين المتعارضات ، والتى تعين الانسان على ادراك العلاقات التى خلقت نمطا له مغزى يجمع بين أشياء وتجارب لولا ذلك لظلت متباينة متنافرة . وحولت هذه المذاهب الانسان والعالم الى معجم من الرموز، وحققت تكامل الرموز بالاشارات الحافلة بالمعنى . غير انه على نهايه القرن الثامن عشر ، كادت هذه الأنماط التى اشترك الجميع فى قبولها تختفى نهائيا ، وأصبح كل انسان الآن يركب حصانا وهميا ، أو حصانا خشبيا هزايا . لم يكن هناك قبل القرن الثامن عشر ، أى مثقف يخفق فى ادراك الدلالة الكاملة لمعنى الشهب ، والدائرة ، والندى ، والصراع بين العناصر ، والتشابه بين الانسان والعالم ، لأن كل معنى من هذه المعانى كان محاطا بشبكة من الصور والدلالات والقيم . أما الخبر الذى أنبأ عن موت الأخ بوبى فقد فسر تفسيرات متنافرة شتى ، كالأحصنة الوهمية التى كان يركبها مستمعو هذا الخبر . اذ كان كل منهم يركب حصانا مختلفا .

فى عالم تريسترام ، أصبح المعنى مسألة شخصية مرتبطة بمشاغل الناس الذاتية ، التى ظلت وحدها المرجع فى كل تفسير . فكل شيء يظهر لوالتر شاندى نقيًا صافيا من خلال افتراضاته ، والأدوات والمفردات والأفعال وخطط الحرب هى التى تحدد كل ما له أهمية فى نظر العم توبى . وتريسترام مفتون بتسجيل أحداث حياته ومعتقداته افتتان الطفل بالحصان الخشبي . ويتلهى الدكتور سلوب بأعمال التعميد والتوليد .

أما المسز شاندى فلا تدرك معنى لآى شيء ، فليس لديها أى حصان خشبي ، والأشنع فى هذا العالم الغارق من أعلى رأسه الى

أخصص قدمه في التعلق بالفردية الا ينبجج أى مبدأ من هذه المبادئ في تنظيم الحياة فانغمرت بلا انقطاع في الفوضى . فكل ما يحدث في العالم كصلصلة مفصلة الباب ، أو تعثر المسز شاندی في توجيه الأسئلة أو سقوط نافذة ، يتسبب في احباط نظريات والتر السامية وتنشيتها ، مثلما تحبط أحداث العالم الرتبية ( كملء ساعة مثلا ) مشاريعه ، وهى مازالت في دور الجنين . لم تستطع « دائرة المعارف التريسترامية » التى تحكمتم في حياة تريسترام اللحاف بجموح تريسترام أثناء نضجه . وتعرضت محاولة العم توبى لوضع مبادئ لتاريخ الحروب للاحباط ، لأن اللعب الذى كانت تختبر فيه هذه المبادئ كان في حاجة دائمة للهدم ، وإعادة البناء نتيجة لما حدث من تغير في أرض المعارك وأحداثها . وتعرض هذا الاتصال الزمنى للتاريخ للتمزق الى شذرات مشتتة غير مترابطة ، لأن كل حادثة جديدة تقضى على ما سبقها . وترتب على التنافر بين الزمان الذى يسير في اتجاه واحد ، والحياة بأبعادها المتعددة ضرورة التزام تريسترام اتباع خطلة وخلق وحدة كلية لأفعاله ومعتقداته عند تسجيلها . وبذلك يكون سنيرن قد أدرك منذ قرنين وجود انعزال بين أشياء حضارته ، واستحالة نبات أى محور .

وأسفر ذلك عن اصابة قصة ستيرن بعجز في حركتها كالذى أصاب ثور والتر . فأحصنة الجميع الوهمية نقفز في جنون للاحاطة بالمكان والزمان في العالم عن بكرة أبيه ، وتعرض للاخفاق . كل هذا بسبب العجز الشديد الذى اشتركت فيه أيضا شخصية أخرى ممثلة للقرن الثامن عشر : « الوجدانية على طريقة شافتسبرى » التى دعت الروح والمشاعر وسط الأحداث المضطربة الى استعمال الحدس في ادراك ما في العالم المتنوع الى غير حد من تألف خفى ووحدة . وعلى الجملة يمكن القول بأن « الشاندی » وكذلك « الشافتسبرى » قد ألفيا نفسيهما مشتبكين بصورة معقدة في كل شيء . فلا شيء حتى اسم تريسترام وأنفه المجدوعة يدل على أى معنى ما لم يتم الربط بينه وبين ما لا نهاية له من المتناثرات كالذرات في المكان والزمان . ومع هذا فالواقع أنه لا وجود لأى شيء يرتبط بأى شيء آخر . فحتى الطفل - كما قال العالم قيسارقبوس - لا يمت بصلة قرابة لأمه ، وأقل من ذلك لأبيه . ان كل انسان وحيد في ذاتيته ، وان كان مشتبكا بالعديد من الأشياء . مثلما يتصف كل فصل من فصول رواية تريسترام بضالة الوحدة ، وان كان متاخلا على نحو معقد في قوضى الكتاب

وتعقده . وكما يعزل أى انسان نفسه على طريقة شافيتسبرى حتى يتمكن من الاحساس بوجود تآلف لا يسهل تعريفه فى عالم الأفكار الخالى من النظام . وكما يسعى المؤمن بمذهب التداعى الى الوحدة والظلمة عندما تتوقف الأشياء المتناثرة المتلاحقة عن اقتحام عالمه ، حتى يسمح لسلسلة المتداعيات بالانطلاق فى حرية ، لأن حركتها التى لا اتجاه لها ولا نهاية هى وحدها التى تمثل فكرة النظام عنده ، كذلك لم يكن محض مصادفة من مصادفات التدوق أن الأدباء فى أواخر القرن الثامن عشر كانوا يطربون بالضخامة الدالة على الجلال ، التى تفوق الإدراك ، والتى شعر ايزاك هوكينز براون « بأنها تتصف بسموها حتى عند خطئها » . « والتى تضم أجزاء مفككة ولكنها متآلفة » أو اذا كانت عين « جون لانجهورن » ، « لا تشعر بالمتعة الا فى الحالات التى يتغلر عليها تحديد مكان تحديقها » ، أو اذا قام وليم جيلين بتحديد أصول انشاء الأطلال « علينا أن نعلم على التحطيم والتشويه ، ثم نكوم الأشلاء المتناثرة » .

اعتمدت أساسا التقسيمات التى اعتدنا فرضها على الزمان ، وأسميناها بعصور تاريخ الأدب على فروق أدبية أقرب الى السطحية كبذع تغلب النوق التى تتحكم فى اختيار عادات أو موضوعات أو أصول لياقة معينة . وربما بدا اختلاف ملموس بين أية قصيدة من قصائد عصر النهضة وبين قصيدة من قصائد العصر الكلاسيكى الجديد فى الروح والموضوع ، وإن كان لا يلزم أن يتبع ذلك وجود اختلاف فى جوهر كيانها كقصيدة . وأبعد أهمية من الفروق التقليدية بين العصور التاريخية بالنسبة للطابع الأساسى للأدب هو الاختلاف الذى يفصل القرن والنصف الأخير عن كل ما سبقه ، لأن النقلة من العالم المقيد بنظام آلى الى عالم - تريسترام شاندى - قد أثرت فى قدرة اللغة ذاتها على التعبير . فعندما كان فى جعبة الشعب أنماط من نوع الأساطير استطاع فرضها على أنماط اللغة ، كان من السهل انطلاق مفردات أخصب وتراكيب جديدة للتعبير الشعرى . غير أنه بعد أن اختفت هذه الأنماط لم يتبق غير اللغة ذاتها فى صورتها العارية . وربما استفاد من ذلك العلم والفلسفة ، أما الأدب فقد اشتد حينئذ هزاله . فلم يكن من المستطاع صدور أكثر من كتاب واحد من نوع « حياة تريسترام شاندى الموقر ومعتقداته » ، أو عمل أدبى واحد من النوع المختلف عن كتب الأدب السائدة ، من المسلم به أنه قد استنفد كل ما فى جعبته .



يرجع بكل وضوح إمكان خلق الأدب مرة أخرى بعد اخفاق  
أواخر القرن الثامن عشر نتيجة لنزوعه الى خلط الأحكام الاستدلالية  
والمعاني العاطفية بالأدب ، لا الى اننا قد عدنا مرة أخرى الى الايمان  
بأساطير الكون ، ولكنه يرجع الى تعلم الشاعر كيف يرغم حصانه  
الوهمي على مسيرته في خطئه . في نهاية القرن الثامن عشر - ومنذ  
ذلك الحين - طوّل الشاعر بإدراك البناء الذي يتبعه في تنظيم مادته  
وتراكيبه التي استدعها ، وتخرج عن نطاق مسائل اللغة ، وبذلك فكان  
عليه أن يعنى بهذا البناء ، وأن يدرك قدرة هذا الفعل الشعري على  
خلق نسق كوني ، وكذلك القصيدة التي أصبح خلقها ميسورا  
اعتمادا على هذا النسق . كان درايدن قادرا على الاعتماد على استعداد  
قارئه على التعرف الى التطابق بين المخططين ( مخطط الكون ومخطط  
القصيدة ) في رسالته الى شارلتون . كما استطاع بوب ودهام  
الاطمئنان الى تجاوب قرائهما لتعبرهما بفضل ادراكهما للديالكتيك  
المعتمد على « التألف عن طريق الاختلاف » (\*) . وكان التساعوان  
قادرين على تعريف هذا النمط لقرائهما بعد التنبيه صراحة اليه .  
أما النظام الحافل بالمعنى في « أنشودة الآنية الاغريقية » لكيّس على  
سبيل المثال ، أو في قصيدة « النبات الحساس » (\*\*) لشيللي فإن  
ما استطاع خلق الترابط بين صورها وأحكامها وإيماءاتها كان شبيها  
كامنا في الفاعلية الكامنة لهذه القصائد ، ولا يمكن فصله عن النشاط  
الشعري . أن كل قصيدة من هذه القصائد تخلق معانيها التي  
تتجاوز التركيب اللغوي . ويكفى أن ندرك مدى استحالة اجمال صور  
العالم عند الرومانتيكيين والفيلسوفيين أو المحدثين - مثلما كان ميسورا  
تحديد صور العالم المألوفة في عهد اليزابث كي ندرك فداحة  
الاختلاف في النظرة الأدبية . فلا بد أن يقوم الشاعر الحديث بوضع  
أسطوره التي يعتمد عليها في تنظيم مادته ، لأنها منبع مادته اللغوية ،  
وتراكيبه ، فهي التي تساعد اللغة على التحول الى شعر .

وقدم كيّس دليلا دراميا لاثبات هذه الحقيقة . فلقد اعترف  
عندما كتب لناشره حول بعض التحويرات التي أجريت في الفقرة الخاصة  
بالسعادة في « انديميون » ، أن التعديل قد يبدو في نظر أي رجل  
منطقي ( أو Consecutive بلفه كيّس ) مجرد اختلاف

Concordia discors (★)  
Sensitive Plant (★★)

لفظي ، « ولكنني أؤكد لك انني عندما كُتب هذه الفقرة ، قد بدت لي خطوة محسوبة خطأها الخيال نحو الحقيقة ... وربما كان اتباني لهذا الدليل من أعظم الخدمات التي قدمتها » . في هذا الدليل ، اكتشف كيتس لذاته النمط الحافل بالمغزى للوجود ، والتراكيب الشخصية الخاصة التي تستطيع القصائد اللاحقة الانتهال منها لو أرادت خلق حقيقة مستقلة لها نظامها الخاص بها .

من بين أكثر المصادر الباكورة شيوعا في الرمزية وانساق الفكر مذهب « تماثل المخططات » و « السلسلة الكبرى للوجود » ونصور الانسان كما لو كان كونا صغيرا وديالكتيك التوافق عن طريق الاختلاف والأنواع الأدبية ومذاهب الأسطورة من وثنية ومسيحية . أما أن تكون بعض هذه الصور من المدركات النسقية قد نداعت في القرن الثامن عشر فأمر واضح لا يحتاج الى بحث هنا . فلقد أسفر مزاج العصر العقلاني الصميم عن استحالة ظهور نوع الشعر الذي نظمته جورج هربرت ( في القرن السابع عشر ) والمشحون بإشارات معقدة مأخوذة عن الكتاب المقدس والطقوس . وبعد بداية القرن الثامن عشر ، وبعد المهاجمات النقدية للتصنيف القاطع لأنواع الأدب ، وازدياد عدد القراء من انصاف المثقفين ، أصبح من غير المناسب أن يتبع التعقيد اللفظي ولا تعقيد البناء الذي جاء به بوب عندما ألف قصائد اتبع فيها الأصول الملحمية أو سخر فيها على غرار هوراس . كما أن الأسطورة الكلاسيكية لم تستمر في البقاء كوسيلة رمزية محددة المعالم ، وبوجه عام اعترف العصر بارتباط بقاء الأسطورة الكلاسيكية كطريقة للتعبير باستمرار بقاء الايمان بها ، والاستناد اليه ... ولما لم يعد احد يشعر بصحة الأسطورة الكلاسيكية على أي نوع فانها لم تعد قادرة على أن تزود التجربة بأي معنى أو نظام ، ومن الناحية اللغوية لم تعد قادرة على تحميل اللغة بأي اشارات ، أو ربط هذه الاشارات بأي كل ذي مغزى ... وتدهورت الأسطورة ، ولم تعد تعنى أكثر من معناها اللفظي ، وأصبحت قاصرة من حيث قدرتها على الإشارة ، مفتقرة الى القدرة على النمو العضوي الى انساق معقدة من التعبير . وفي أفضل الأحوال كانت الأسطورة الكلاسيكية قادرة على التزويد ببعض المعاني المجازية المحدودة المعارضة ، ولكنها لم تعد قادرة على القيام بدور الفكرة النسقية ، كما كان يحدث على سبيل المثال عند سبسر . وبعد أن عدل الأدباء عن أن ينظروا الى هذه الأساطير نظرة جادة ، أمكن الاعتماد عليها في نظم بعض أشعار السخرية من البطولة ، كما

حدث في بعض شعر بوب (\*) . وكتب ملموث يقول : « ربما رضىت أن تدع الالهة يستحوذون على اشعار العبرة الاخلاقية والهزليات ، ولكنى لا أطبق ظهورهم ببائى الأشعار كشخصيات فعالة ، وأقر ظهورهم فقط من قبيل التشبيه والتلميح » . وربما نمى جوزيف سبنس ورازموس داروين اعادة تكييف الأسطورة القديمة حتى تناسب الاستعمال الشعري الحديث ، وان كانت الدراسة المقارنة للأساطير في القرن الثامن عشر قد أثبتت ضرورتها ، وساعد هذا على استخدام الأسطورة الكلاسيكية ، بعد اعادة تفسيرها ، وبعد أن عادت لها حيوتها وخصبها مرة أخرى في بعض تراكيب ومفردات شعرية . ولم يتحقق الاعتراف بتضمن الأساطير الكلاسيكية حقائق كلية ، وتصورها ككل معقد بدلا من تصورها كطائفة من المصطلحات المشتتة الموروثة الا بعد البحوث العديدة عن مفتاح لكل التراث الأسطوري . ومع كل هذا فقد أدى الاتجاه المقارن في تفسير الأساطير الى حث كل انسان على الاعتقاد بانه ند لايزاك كازوبون ( الباحث اللاهوتى الفرنسى الأصل من القرن السادس عشر ) . ومن ثم أقدم سيالى على تفسير الأساطير القديمة بطريقته الخاصة ، كما تخيلها كيتس على النحو الذى يناسبه . واحتوت الأشعار الأسطورية في القرن التاسع عشر على روح الأسطورة في كيانها مما يسر وجودها كقصائد شعرية .

كان من المفدر أيضا اختفاء فكرة القرن الثامن عشر عن « التوافق عن طريق الاختلاف » ، بعد أن سارت كل التيارات الفكرية المعاصرة في اتجاه مضاد لها . وعلى الرغم من أن نظرية نيوتن في التوتر بين المقدوف والجاذبية قد بدت الى جانب عوامل أخرى وكأنها قد زودت الفكرة بدعامة علمية جديدة ، الا أن النظرية الفيزيائية الخاصة بالصراع بين العناصر الأربعة التى اعتمدت عليها طويلا فكرة « التوافق عن طريق الاختلاف » قد تعرضت الآن للاستنكار . فلم يعد ميسورا الدفاع عن نظرية تنادى بإمكان حدوث تآلف بين المواطنين اعتمادا على الصراع بين الوحدات السياسية على غرار التآلف الذى تحدنه العناصر الطبيعية المتصارعة . على أن ما هو أهم هو وقوع المذهب ضحية للاهتمام السائد بالتنوع واللامتناهى ، ومثلت هذه المعركة رمزيا أيضا على المسرح السياسى . وتمثل فكرة التآلف من خلال

Garth Dispensary و Dunciad (★) مثل و

الصراع « النزعة المحافظة » بالضرورة - كما رأينا - لأن المحافظين يؤمنون بالتوافق السياسى الذى يتمخض عن اصطدام بين قوتين متساويتين : الملك والبرلمان . اما نزعة الأحرار فتميل الى النظام الجمهورى الذى يشيد بقوة البرلمان ، ويعتمد فى البناء على الكتل غير المتجانسة من عامة الناس . وكانت نزعة الأحرار وطريقة الأحرار فى التفكير هى التى سادت السياسة الانجليزية بعد موت الملكة آن .

وفضلا عن ذلك - فحتى عندما ازدهر مذهب « التوافق عن طريق الاختلاف » بصورة حية كمبدأ ممثل للتوافق فى الكون ، فانه كان مصحوبا بفكرة أخرى وصمته بطابع خاص . فعندما ترجم جون نوردين بحث لورنس ليروا (\*) عن « القلب » ، فانه حرص على قلب معناه ، ومن ثم فبينما كان الصراع عند ليروا يعنى حدوث توازن ثابت دائم ، اتجه نوردين الى تفسير نفس الفكرة بحيث تظهر مدعمة لنظريته فى النداعى والتدهور . صحيح أنه قد اعترف باتباع الطبيعة لمبدأ « التوافق عن طريق التنافر » ولكنه رأى أيضا ما يجره الصراع فى أعقابه من دمار ، وكيف يعد مسئولا عن تدهور الحضارة والانسان والعالم . . فى معركة القرن السابع عشر بين القدامى والمحدثين كثيرا ما تم اللجوء الى هذا « المذهب » لتدعيم فكرة التدهور ، وعندما حاول الأسقف وليم كينج فى القرن الثامن عشر تفسير « الشر الطبيعى » ، فانه أثبت ضرورة خلق الله « للتضاد فى الحركة » باعتباره يحقق للعالم المادى أعظم خير وأقل شر مستطاع ، ولكنه أرغم على القول بان هذا سيؤدى « لا محالة الى تعذر تجنب الصراع المتبادل بين هذه الأجسام . . . وان كان انفصال الأجزاء أو تشتتها يعنى الفساد » (١) . ان نفس الفكرة التى بدت لبعض الناس مؤكدة لوجود نظام ثابت فى الكون ، قد بدت للآخرين دليلا على الفوضى .

نبعت فكرة التوافق عن طريق الاختلاف ، وكذلك فكرة التنوع الامتناهى عند أفلوطين من أصل واحد . ويرد ما حدث فيما بعد من استمرار لبقاء احدى الفكرتين ، الى الاتجاه الذى مال اليه التوازن الفلسفى . ولقد بين الأستاذ لوفجوى كيف ظهرت مكتملة لأول مرة

Essay on the Origin of Evil

(١) انظر الى الفصل الرابع من كتاب

( الطبعة الرابعة ١٧٥٨ ) .

(\*) فيلسوف فرنسى ( ١٥١٠ - ١٥٧٧ ) .

فكرة الكثرة التى دعمت تدعيما ميتافيزيقيا الافتتان بالكثرة اللامتناهية فى ثالث انيادة من انيادات أفلوطين (٢) ، وإن كان أصل فكرة « التوازن عن طريق الاختلاف » يرتد برمته مباشرة أيضا الى نفس الفقرة حيث حدث توفيق بين الفكرة والنظرية الأفلاطونية فى الواقع . فلقد اعتقد أفلوطين أن العقل الموحد للعالم الصادر عن الواحد لن يستطيع الانتقال الى عالم الخلق الا فى صورة ناقصة ، ومن ثم فانه يحدث صراعا بين كل جزء وكل جزء آخر . ومع هذا فان كل المتضادات القائمة فى العالم المخلوق موجودة فى عقل العالم ، ومن هنا فانها تعد من مكوناته . ان التعارض ذاته هو دعامة التماسك فى عقل العالم . ويكاد يكون دعامة وجوده . فالعالم اذن تألف ولكنه تألف وحصيلة وحدة قائمة على متضادات . ان كل الأشياء تنبعث من وحدة ، وتعود مرة أخرى الى الوحدة نتيجة لحاجة الطبيعة الصرفة ، وتكشف الاختلافات عن نفسها وتبعث المتباينات ، وان كانت كل الأشياء تنطوى تحت نسق منظم واحد نتيجة لوحدة الأصل . ومع هذا فلما كانت طبيعة عقل العالم التعبير عن نفسه فى أفعاله فانه يتحتم عليه خلق كل الدرجات الممكنة من الاختلاف ، أبعدها تطرفا هى المتضادات . وهكذا تكون الكثرة اللامتناهية والمتضادات مجرد درجات من نفس الفعل الخلاق مهما بدأ فى متضمناتها من اختلاف .

قلما ظهر بعد ذلك « التنوع » والتضاد كمعنيين متميزين . واعتمدت قصيدة « تل كوبر » لدينهام و « غابة وندسور » لبوب فى لغتيهما الدقيقة على التراكيب المعقدة لمبدأ « التوافق عن طريق الاختلاف » ، وان كان دينهام قد ربط طريقة خلق الطبيعة للتألف من خلال التنافر بولعها « بالتنوعات القريبة » وبدأ لبوب أيضا الاضطراب المتألف نظاما قائما على التنوع . واعترف بوب لسبنس بوجود الاعتماد على التنوع كأحد المبادئ الأساسية فى تنسيق رياض المناظر الطبيعية ، وان كان التنوع متضمنا فى أغلب الأحيان فى المتباينات كالنور والظل ، ولذا فانه لا يعنى مجرد التنوع الموهوش . وبينما استطاع مذهب التضاد التزويد باطار حيوى بسنطاع تطبيقه على جميع أركان التجربة الانسانية ، لم تكن فكرة الكثرة بأكثر من تصور من التصورات . فهى لم تبد كنسق فكرى ذى كيان متوافق .

The Great Chain of Being

(٢) الفصل الثانى من كتاب

تأليف آرثر لوفجوى ( ١٩٣٦ )

وتشتت الاعتقاد في وجود تآلف قائم على التنافر بتأثير النزعة الحرة ،  
 أى الاعتقاد في كثرة من العوالم والنقلة من عالم مغلق الى عالم لامتناهى،  
 والولع بتعدد الألوان وسمات الجلال ، وبخاصة نظرية شافيتسبرى  
 فى الجمال كتآلف يتعدى الافصاح عنه . وأصبح الايمان بوجود  
 تآلف وثيق بين الأنواع اللامتناهية والكثرة الأساس المسلم به لكونيات  
 اواخر القرن الثامن عشر . وعلى الرغم من استمرار ظهور مبدأ  
 « التوافق عن طريق الاختلاف » من حين لآخر بين أتباع شافيتسبرى  
 مثل هنرى بروك ، إلا أنه ظهر عادة كعامل بسيط من عوامل التنوع ،  
 منما كان التنوع عند دينهام وبوب حالة بسيطة من المبدأ المسبق  
 لتآلف التنافر ، ان لم يكن مرادفا له . وبعد تطور مقولات الجماليات  
 الجديدة ، أصبح التوافق القائم على الاختلاف صفة للجميل ، وان  
 كان العصر قد وهب نفسه أساسا « للرائع » و « الجليل » ، الذى  
 تتسم صفاته بالتنوع والانطلاق . وكتب بروك عن النظام الكونى  
 الذى يحدث « التآلف من الفوضى ، ويخلق الصداقة من العداة » .  
 وعن « النظام الالهى » ، الذى يربط « برباط الزواج » بين « العناصر  
 المتعادية » . ولكن وكما هو الحال عند أفلوطين لا انفصال بين المبدأ  
 وبين مبدأ الكثرة . ووهب بروك أشعاره لفكرة الكثرة اللامتناهية .  
 فلما كان أتباع شافيتسبرى قد افترضوا وجود تآلف لا يسهل التعبير  
 عنه فى الطبيعة يستطيع ادراكه بطريقة خفية اعتمادا على الاحساس  
 بالجمال ، فانهم أحسوا بمتعة من قدرة الانسان على حدس هذا  
 السر الخفى فى أكثر أشكال الطبيعة تنوعا وافقارا الى النظام :

**من خلال العوالم المختلفة مازالت تتسلسل الأنواع  
 المختلفة**

**وبينما يساعد النظام على توثيق الروابط ، يزيد الجمال  
 اعتمادا على التغير**

**ومع صدورها من الواحد الحكيم الذى لا يتغير**

**الا أن الاشعاعات المنيرة بلا نهاية مازالت تظهر (\*)**

واضح أن مثل هذا التصور لنظام الأشياء يفتقر الى الحيوية  
 والتماسك ، فكل ما تيسر تحقيقه فيه هو سرد العناصر متفرقة حتى  
 يمكن استخلاص التآلف الالهى الكامن بها .

وعلى هذا يتبين أن القرن الثامن عشر لم يبتعد عن ميراثه الفكرى ابتعادا كاملا ، وان كان من اليسير ادراك مدى ما أصاب مذهب « التوافق عن طريق الاختلاف » من وهن ، وكيف فقد قدرته على تنظيم الفكر . وقام هنرى جونس من القرن التاسع عشر ( على سبيل المثال ) بنضمين هذا المبدأ (\*) ، وان كانت قصيدته مجرد محاكاة دالة على الاجتهاد « لل كوبر » و « غابة وندسور » .

ولكن من غير المسور أن نكتفى بالاعتماد على عناصر كالثرة والتنوع واللامتناهى والتآلف عند شافتسبرى فى صنع مذاهب محددة المعالم . اذ أنها لا تحتوى - أو تتضمن - أى نظام دال على العلاقة خلاف الروابط اللغوية . وربما استنطاع بوب ودينهام فى مشاهدتهما المحدودة تنظيم العالم وكل الحياة الانسانية تنظيما ذا دلالة ، وان كانت العواقب التى تمخضت عن فشل مبدأ « التوافق عن طريق التنافر » نتيجة للثرة المتناثرة هى الفوضى التى ظهرت فى الأشعار التى جمعت بين النظرة الفيزيائية واللاهوتية ، مثل « الفصول » لطومسون ، و « الطواف » لريتشارد سافيج ، التى كانت مفتقرة لأى أداة للتماسك باستثناء اللفة . فقد عجز هؤلاء الشعراء عند متابعتهم للثرة المتناثرة من الأشياء عن القيام بأكثر من سرد لقوائم الوفرة الموهلة من عناصر العالم المتنوعة ، وكانوا يأملون أن تغطى القائمة عند اكتمالها آخر الأمر كثرة الأشياء عن بكرة أبيها . فلقد أدى افتقارهم الى نسق كونى يعتمدون عليه فى تشكيل القصيدة الى عدم قدرتهم على القيام بأكثر من تسمية الأشياء بكلمات فى محاولة لا نهاية لها لخلق كون من

أكداك الكلمات .

جنحت الأنماط الكبرى الأخرى للفكر الوسيط وعصر النهضة الى الاستناد على نفس الأنماط التى زعموا أن العالم يعتمد عليها فى نواحيه الطبيعية والاخلاقية والروحية . وان أى لمحة بسيطة الى ما آلت اليه الفكرة سيبين مصير هذه الجوانب جميعا (٢) . استطاعت مذاهب « التسلسل الكبير » ومذهب شافتسبرى ومحاولات النظرة الطبيعية اللاهوتية للرد على المذهب التأليهى باثبات التشابه بين الحقائق

Rath-Farnham (★) فى

(٢) انظر الى كتابي Nature Moralized : The Divine Analogy in the 16th Century

( ١٩٥٣ ) ص ٣٩ - ٧٦ .

الطبيعية والروحية ، ابقاء الفكرة حية لفترة قصيرة ، وان كانت قد أصيبت في مظهرها بوهن كبير . ولم يطبق مذهب التطابق المتماثل في التراكيب الشعرية بقدر ما دار حوله من كلام ، وأثبت « الدكتور جورج نين » انه « نظرا لوجود تشابه دائم .. بجري متسلسلا في كل درجات المخلوقات حتى خالقها ... يمكن القول بأن المرئى صورة للخفى والمحسوس صورة للمحسوس والموجودات للنمط الأسمى والمخلوقات للخالق ، على بعد لا متناهى بدرجة مطلقة (٤) » وأثبت جون جيلبرت كوبر اعتمادا على مذهب شافتسبرى القائل بوجود وحدة بين الجميل والحقيقى والخير « بأن ارادة الخالق قد شئت وجود توافق دائم بين ملكات الكمال الخلقى وقدرات الخيال وأعضاء الاحساس الجسمانى » . ومن هنا قهناك :

### تشابه بين جوانب السحر الاخلاقى

### والتألف والبهجة وبين هذا الاطار الجميل

### للأشياء الخارجية (٥)

ونزع المدافعون عن الأفكار التقليدية ضد مهاجمات انصار النزعة التاليفية الطبيعية المدينية الى اقرار القول باعتماد العوامل التى تساعدنا على معرفة الكثير من قوانين الله بوصفها قواعد سلوكية للمخلوقات الحرة على مبدأ « القياس » . ولا يصلح مبدأ القياس هذا للاتباع فى علاقات الفئات المختلفة من الكائنات العاقلة أو الاخلاقية فحسب ، وانما يصلح أيضا فى علاقتها بالظواهر الطبيعية ... فنحن نستطيع الانتقال فى براهيننا من الظواهر العرضية العابرة الى الروحانيات اعتمادا على القياس ، كما يمكننا اثبات وجود الارادة الالهية بقياس غايته من العالم المادى ومقارنتها بغايته الاخلاقية « (٦) » .

ولكن ورغم هذه الحالات ذات الدلالة ، فقد نضبت الحياة بكل وضوح من فكرة « القياس » ... وانفصل مذهب المطابقة عن

(٤) مقدمة كتاب Philosophical Principles of Religion ( ١٧١٥ ) .

The Power of Harmony (٥)

(٦) ريشارد سارتون - ص ٦١ من كتاب

Analogy of Divine Wisdom in the Material, Sensitive, Moral, Civil and Spiritual System of Things . ( ١٧٥٠ )



أى نظرة الى العالم ، واستمر الاحساس بميل العقل الى تطبيق مبدأ القياس ، وان كانت دعامة الكونيات التى اعتمد عليها مبدأ المطابقة قد ولى عهدها الآن . وفى أفضل الأحوال ، وتبعاً لميل القرن الثامن عشر الى ترجمة كل قضايا الوجود الى قضايا سيكلوجية - مثلما ظهر ميل أيضاً الى تحليل لغة الشعر الى مجرد طائفة من المنبهات للاستجابات الذاتية والعاطفية - ظهرت محاولة للمواءمة بين تصور « المخططات المتطابقة » مع مذهب نزعة التداعى . فاعد دافيد هارتلى مثلاً قائمة بالمتشابهات التى احتوت من عجب على بعض المتطابقات التى عرفت عن العصر الوسيط ، وعصر النهضة . . . . . كتشبيه عالم السياسة وعالم الطبيعة والكون بجسم الانسان . . . . . واكتشاف التشابه بين التضرع للحاكم أو القاضى ، والأب ، عند الاشارة الى الله . والقول بالتشابه بين الأطوار التى يمر بها الانسان والعالم وبين فصول السنة أو أقسام النهار » . ورغم الترحاب طويلاً فيما مضى بهذه المتطابقات باعتبارها صحيحة فى النظام الالهى للأشياء ، الا أنها الآن لم تعد تبدو صحيحة ، كما أن أحد لم يعد يشعر بصدقها . انها نتيجة لنشاط التداعى فى العقل ، ومن ثم فإنها لا تزيد عن تشبيهات وخرافات وأمثلة واستعارات . وبمجرد استغراق « العقل فى تطبيق مبدأ القياس والكشف عن المتشابهات والتعبير عنها ، فإنه سيخضع فى هذه الطريقة لتأثير ( التداعى ) بل وربما أرغم الأشياء على الانطواء فى نسقها ، باخفاء الاختلاف وتضخيم أوجه الشبه ، وتكييف اللغة وفقاً لذلك » (٧) . وبدا العالم المستخلص من مبدأ القياس مجرد خرافة ذهنية . وانتهى الأمر الى أن أصبح القياس كما حدث فى حالة التآلف عند شافيتسبرى الذى يتخلل التنوع اللامتناهى مجرد شئ غيبى ومجرد نزعة عقلية لا ترتكن الى أى أسس ذات دلالة ، ولا على أى تصميم شامل . واعتقد فرانسيس جيفرى « أن ماهية الشعور تعتمد على الإدراك الحسى المرهف والتعبير النابض بالحياة عن هذا التشابه الخفى الدقيق القائم بين العالم المادى والعالم الأخلاقى - الذى يترتب عليه جعل الأشياء والخصائص الخارجية نماذج طبيعية ورموزاً للملكات الداخلية والمشاعر . . . . . وتتصف الاحساسات بهذا التشابه بغموضها وصعوبة التعبير عنها ، كما هو متوقع من أى نظرية من نوعها ، وان كانت هذه الاحساسات سائدة

عميقة الغور في طبيعتنا ، ومن هنا فانها قد تركت طابعها على لغة الناس العادية في كل عشيرة وحديث « (٨) . وبعبارة أخرى يمكن القول بأنه لما كان مبدأ القياس في ذاته لا يعنى شيئاً ، فإنه لم يعد صالحاً للارتكان اليه في تنظيم الواقع والتجربة .

وكما تمخض عن الاستعاضة بالفكرة الموجهة للتنوع اللامتناهى فكرة « التوافق القائم على التنافر » مجرد سرد لقوائم من الأسماء المنظومة ، كذلك أسفر انحلال فكرة الاقتداء بتكوين الكون عن افتراق التسعير الأخلاقي عن الوصفى في أواخر القرن الثامن عشر . وترك الاتجاه الرمزي الوصفى الاخلاقي لدينهام وبوب جانبا ، وحل محله اتجاه يهدف الى وصف المنظر الطبيعي « بعد اضافة حليات يستطاع العثور عليها في المراجعات القديمة أو التأملات العرضية » على حد قول الدكتور جونسون . وأدرك ايمانويل سويدنبرج على خير وجه مثل هذا الانحلال الذي لحق بالأنماط الكونية فقال : « اعتمد أول أبناء الجنس البشري على المتطابقات ذاتها في تفكيرهم وبدت لأعينهم الأشياء والطبيعة في العالم كمجرد أدوات تساعد على التفكير على هذا الوجه ، ولم يعد الناس رويداً يعتمدون في فكرهم على المتطابقات بل على معرفتهم بالتطابق » . ومن هنا أدركوا أصل عبادة الأصنام ، عندما كان الناس يقيمون لأنفسهم صورا مناظرة للأشياء الالهية (٩) . وحينما كف شعراء القرن الثامن عشر عن التفكير القائم على القياس ، اتجهوا الى التفكير في العلاقات القائمة على القياس ، فساعدهم ذلك على أن يفكروا أى نظام محدد المعالم معتمد على هذا التناظر يستطيعون تعميمه في الصيغ الشعرية ، ولكنهم حرصوا على انشاء الأشعار التي لا ترمى الى أبعد من التنبيه الى هذا التشابه . وتساوى القول بوجود نمط للكون مع القول بعبادة الأصنام . وانحصر كل أمل جيمس فورتكسبو في أن يفصح شعره من النوع التشبيهي والاخلاقي « على نحو ما عن امكان صنع صور حسية تحجب الحقائق ذات الطابع المجرد ، وامكان تصوير مظاهر العالم الاخلاقي اعتماداً على ظواهر العالم الطبيعي » (١٠) . وأسفر هذا التشكك الواعي في

(٨) ص ٦٠٧ من Contributions to the Edinburgh Review ( ١٨٥٣ ) .

(٩) ص ٦٤ من كتاب Heavens and its Wonders and Hell وكذلك كتاب

The True Christian Religion

الجزء الاول ص ٣٠٢ .

(١٠) A View of Life in its Several Passions ( ١٧٤٩ ) .

قيمة القياس عن ظهور شعر العصر الوصفى المميز المزدوج السمة ، عندما يقوم الشاعر بعد وصف مستفيض للمشهد بإعادة النظر اليه « بعينه الاخلاقية » للإشارة الى أوجه التبه الاخلاقية . وكتب ناظم آخر للشعر « هنا دع الوصف يقف ، ولكن استمر أيها المتأمل في مهمتك ، وأصبغ الأنشودة بلون أخلاقى » (١١) . . . . واعترض كولريديج سنة ١٨٠٢ : « نمة حيلة دائمة ندفع الى طلاء كل شيء بالمسحة الاخلاقية . فلا يرى أحدا ولا يصف أية ظاهرة طريفة في الطبيعة ، بغير أن يربطها بتشبيهات باهتة بالعالم الاخلاقى » ( رسالة الى سوثنى فى ١٠ سبتمبر ١٨٠٢ ) .

على أن هذا الانقسام المميز لشعر أواخر القرن الثامن عشر لم يفلح فى أن يأتى بأى تراكيب شاعرية ، كما أنه أيضا كان بمثابة اعتراف بعجز العصر عن الاحاطة بالعالم ، وبانتماء كل انسان الى بيت « شاندى » . فكل وحدة تشبيهية لها شكلها المنفصل ، ولا ترتبط بتشبيهها المزعوم الا عن طريق التداعى . وربما صادفت دقة التشبيه الامعجاب ، أو ربما حدث شعور بالارتياح من جانب المثال فى حالة وجود أى ايمان بالتماثل بين العالم الطبيعى والعالم الاخلاقى ، وان كان من المتعذر ادراك أحد طرفى التشبيه من الشكل التركيبى للأخر باعتباره تعبيرا عنه بلغة دقيقة . . فلا أثر لأى طرف أوجد على الآخر . ان غاية مثل هذا الشعر هو اقامة التشبيهات فحسب ، لا استخدام التشبيه شعريا بقصد فرض أنماط الطبيعة الخارجية أو تجربة الشاعر فى المشهد على التركيب اللغوى المحض ، وبذلك يستطاع انطلاق الامكانات المكونة لتركيب نسقى فيه . اذ تظل التراكيب الخاصة بالوصف منفصلة عن تراكيب الدعوة الاخلاقية ، ويؤدى الاخفاق فى الربط بينهما الى الاخفاق فى استحداث أى تراكيب جديدة ، بغيرها لن تكون هناك قصيدة ولن تكون هناك حاجة اليها .

ومما له دلالة أن يعتمد الأسلوب الأوحده الذى استطاع القرن الثامن عشر النهوض به ، على مذهب التداعى ، فمنه استنبط أعظم احساس بالنظام ذى الدلالة . ولا يقتصر الأمر على نجاح التداعى فى نقل كل نظام من العالم الموضوعى الى العقل الذاتى ، وبذلك يصبح

النظام متناسبا مع التجربة الانسانية ، لأن طريقة التداعى منتزعة مما يجرى فى الحديث المعتاد ، ومن هنا فانها تتمتع بنفس حقيقة اللغة المعتمدة على الاستدلال . ومن الميسور التعرف الى الأصول الأساسية لسيكلوجية التداعى بمجرد ادراك دور الربط الذى يقوم به كل حرف من حروف العطف فى اللغة . ويعتمد التداعى كاللغة سواء بسواء على الاستدلال . وتتماثل الروابط التى يعرضها مع الروابط النحوية فى اللغة العادية : الاضافة والتشابه والتباين والجوار والعللة والمعلول . ومن ثم ورغم المحاولات العديدة التى حدثت لانشاء شعر قائم على التداعى فحسب ، الا أن هذه المحاولات قد باءت بالفشل ، بالنسبة للشعر كما تصور فى هذه الصفحات على أقل تقدير . فضلا عن ذلك ، فلقد أدى ميل مذهب التداعى الشديد الى السيكلوجية الى القضاء على عناية الأدب بالألفاظ وتكامل فاعليته . بعد الاعتقاد بأن كل ما نشير اليه اللغة الشعرية هو التنبيه لسلسلة شخصية من المتداعيات . وهذا يفسر ما قاله ارشيبالد اليسون عما ترتب على النقد من قضاء على الأدب . . . بهذا المعنى لا يكون الشعر مؤلفا مما يترتب على المواد المشار اليها فى العالم ، بل يكون كل ما يستطيع تحقيقه هو التزويد بإشارات أفضل من العالم ذاته ، لاستشارة تيار التأمل عند القارئ .

ترك لنا وردزورث مثلاً ممتازاً يساعد على التأمل عن حالة الانسان التى ترتبت على زوال صور العالم الأقدم ، وعلى الاخفاق الذى أحدثه التداعى . ففي أثناء دفاعه عن إحدى صونيتاته (\*) ، قام بتحليل معناها فى رسالة الى اللادى بومون فى ٢١ مايو سنة ١٨٠٧ . وقال وردزورث أن الصونية تستهل بتأمل الشاعر بلا غاية . وبلا اكتشاف حالم الجموع الفقيرة من المراكب المتناثرة فى الميناء ، « لأن العقل لا يشعر بأى راحة فى حالة كثرة الأشياء التى لا يستطيع جمعها فى وحدة واحدة ، أو التى لا يستطيع اختيار شئ من بينها . يركز عليه الانتباه المقسم أو المشتت فى الكثرة » . وفى النهاية تحركت إحدى السفن فى وعبه ، وتركز وعيه عليها فابقظ قدرته الخلاقة ، وبذلك جعل لهذه السفينة الواحدة قيمة خاصة « وهكذا دبّت الحياة فى كل ما بقى من سفن » .

كانت هذه السفينة لاشيء عندي ، كما كنت في نظرها  
كذلك :

ولكنني لاحقتها بنظرات عاشق .

ولكن المركب واصلت رحلتها أخيرا ، واختفت من وعيه ، فماد  
له نعاسه الأصلي وعدم اكترائه .

الواقع أن وردزورث قد أمدنا بوصف رمزي لشاعر القرن  
التاسع عشر وموقفه من الوجود . فالعالم الذي يحيا فيه بغير الفعل  
الخلق للعقل لم يزد على أن يكون فوضى وذرات متناثرة ، وجمع  
من الأشياء التي لا تستطيع ملكاته المدركة الحسية وحدها انشاء كل  
منها ، ولا يتميز أى شىء واحد منها بأى قيمة خاصة ، انه عالم  
لا نستطيع أن نتصور وجود هربرت أو بوب فيه . لم يكن إيمان  
وردزورث الشخصى الراسخ بوجود روح متغلغلة في عمق في كل الخليقة  
بقادر في ذاته على خلق نظام ذى دلالة ، ولكنه قادر على خلق  
مجرد أساس للنظام الممكن . اذ يلزم أن يعاود الانسان الاتحاد - اعتمادا  
على الخيال - بالروح الواحدة السائدة . فلكي يتحقق كل حافل  
بالمعنى كان لابد لشاعر القرن التاسع عشر - رغم وجود عالم من  
المعتقدات الشخصية المتغلغلة في كل افصاحاته - أن يعمل على خلقه  
بفعله الارادى الخلاق ، وان وجب عدم التوقف عن احداث تجديد  
مستمر في الفعل الخلاق . ففي الفترات التي تخللت تجارب الخيال  
لم بصادف وردزورث - والأمر بالمثل في حالة كولريدج - سوى كثرة  
من الفوضى المحيرة التي لا غاية لها ، وهي تكشف عن نفسها أمام  
الحواس السالبة . وبالنسبة لكيتس وشيللى ، لم يظهر غير سيل  
منهمر من اللاحقائق والتغير . لم يعد من المستطاع تصور القصيدة  
كانعكاس أو محاكاة لنظام مستقل فائم بذاته خارجها . وخلق القصيدة  
هو أيضا خلق للكل الكونى الذى يضيف معنى على القصيدة . ولا بد  
أن ينشئ كل شاعر مستقلا صورته الخاصة للعالم ، أو لغة خاصة  
به داخل اللغة .

لم يتغير حال الانسان في المائة وخمسين سنة الماضية .  
وما شعر به وردزورث هو نفس ما نشعر به . ولعله لا وجود لأى  
شاعر حديث كان على دراية حية بذلك مثل « يتس » ، لانه واجه  
مباشرة مسألة ما يلزم للانسان العصرى كى يصبح شاعرا . ومنذ

أوليات أيامه ، اسنحوذ عليه « الاعتقاد بأن العالم الآن لا يزيد عن مجموعة من الشذرات » . ومن هنا أولع بالعصور التي أظهرت « وحده للوجود » : العصور التي ركر فيها الشاعر والفنان عن طيب خاطر نفسيهما على موضوع كامن في وجدان كل الناس (١٢) . مثل هذه الأساطير الشائعة عن العالم كأسطورة التوافق القائم على التنافر أو المتطابقات المتماثلة أشبه بالأوتار المترابطة المشدودة بحيث أننا إذا ضربنا أى وتر منها همهمت باقى الأوتار بصوت خافت . كان أول شيء يأمل يتس فى احداه عندما أحيا الأسطورة الكلتية هو أحداث وحدة فى حضارتنا « النى تكاثرت عناصرها نتيجة للانقسام ، كما يحدث فى حالة الأنواع المنحطة من الحياة » . اذ أدرك يتس ادراكا قويا القدرة المعرفية الكبرى العليا التى تذكر بها مثل هذه الأسطورة الموحدة ، وما نستطيع أن نحققه : « من المستطاع للشعوب والأجناس والأفراد أن يتحدوا بفضل صورة أو مجموعة من الصور المترابطة التى ترمز ، أو تستطيع استحضار حالة ذهنية خاصة ، لا تعد مستحيلة بين كل الحالات الذهنية الأخرى ، وإن كانت تبدو عسيرة لأى إنسان ؛ أو جنس أو شعب بالذات . لأن أعظم العوائق التى يمكن تأملها بلا شعور بالناس هى وحدها التى تستطيع إثارة الإرادة ، وتحقيق أكمل تركيز لها » . أو وفقا للمعنى الذى طرح هنا : ترابط عقول الناس بعضها مع بعض فى وحدة ذات دلالة ، لا اعتمادا على الأنماط الكونية التى نستطيع قبولها بسلبية سهلة ، بل اعتمادا على تلك التى ينبغى أن تستند الى إيمان قائم على المشقة والجهد ، أى على تلك الأنماط الخارجة عن اللغة ، والننى تتعارض عادة معها . على أن يتس قد أدرك أن مشروعه قد تحتم أن يقضى عليه الاخفاق « لأن الشذرات قد تنفتت الى فتات أصغر » . فلم نعد قادرين على إعادة إحياء عالم ما قبل القرن التاسع عشر :

بعد أن يدور الصقر فى حلقة دائمة الاتساع

فانه يعجز عن ادراك صوت مدرب الصقور .

وتعزل الأشياء ، ولا يستطيع المحور البقاء على حاله

ان الفوضى الصرفة سائدة فى العالم .

على أن يتس قد اكتشف طريقه كشاعر حديث من خلال أسطورة « رؤياه » الشخصية . وعرف يتس أن صدق الأسطورة أو زيفها مسألة غير ذات بال ، لأن كل تعبير وكل معنى بالتبعية يجب أن يعتمد على أسطورة ما . وعندما قرر يتس فضاء ما بقى من حياته في تفسير الجمل المتناثرة ورأبها ، تلك الجمل التي جاءت بها الأرواح ، احتجت الأرواح ، لأن المذهب ليس غاية في ذاته ، ومن ثم فإنه لا يعد صائبا أو مخطئا ولا يوصف بالحقيقي أو الوهمي . انه وسيلة لتصوير ما هو خارج المعاني الكامنة في الفاظ اللغة البحتة . وما تقدمه الأسطورة هو استبصار جديد أو « رؤيا » ، ولكنها بلا قيمة في ذاتها فيما عدا كونها تركيبا غير عادي لتيسير الحصول على معنى أو تعبير شاعري ، ورفضت الأرواح قائلة « لقد جئنا لكي نعطيك مجازات للشعر » .

## حاشية الجامعى هذه المختارات

فى الفصل الثانى ( المشهد الثالث ) من رواية برومبوس محطم  
القيود لشيلى وصفت بانثيا أول ردود فعل شعرت بها فى عالم  
« الديموجورجية » ( الشياطين ) كما يلى :

.... بوابة جسارة

كبركان يندلع منه لهب الجحيم (\*)

فتتصاعد منه « أنفاس نبوة » لا تعرف ماهيتها ،

ينعاطها فى شبابهم الهائمون الوجداء ،

ويسمونها الحقيقة والفضيلة والحب والعبقرية أو الفرع .

انه خم الحياة المثير الذى يجرعون ثمالاته

حتى يغيبوا عن وعيهم ، ثم ينقصون

كالحوريات الوحشيات عندما يصحن ايفوى ايفوى !

بصوتهن الذى تنتقل عدواه الى العالم .

احتوت هذه الفقرة على أفكار وصور مترابطة ، على نحو رائع ،  
فهى تعكس ظاهرة نابضة دوما بالحياة ، بما فيها من تكثف وتعقد  
وغموض غريب ، تلك الظاهرة التى نسميها بالرومانتيكية . كما أنها  
توحى فى نفس الوقت – بما يشبه النبوة – بالأشكال والصور العديدة  
التي جاءت فى أوصاف مفسرى الرومانتيكية ومعرفها ( ويكاد المرء  
بضيف اليهم مخترعيها ) .



التعريف يعنى التحديد ، وای تمذهب أشبه « بأنفاس النبوة » المتكثفة ، أو كما قال شيللى نفسه : ( التمذهب ) « لا يمثل الافكار فى حالة وحدتها المتكاملة بل فى صورة أشبه برموز الجبر ، التى تساعد على الوصول الى نتائج عامة معينة » ولعل ما نميل الى نسيانه أو اغفاله فى كثير من الأحيان هو مقاومة اغلب الرومانتيكيين للميل الانسانى الى انشاء مذاهب فكرية ، وشل الفكرة وحصرها فى نطاق شعار ، وتحويل اللاملموس الى شىء ملموس . قال بليك : « الانطلاق الحيوى متعة أبدية » ، أما الخضوع للمذاهب الفكرية ( واستعمل بليك بدلها كلمة العقل ) « فأشبهه بالقييد أو المحيط الخارجى الذى يحد القدرة » . وترددت الفكرة المتضمنة فى صورة « أنفاس النبوة » التى سبقت الاشارة اليها ، وكذلك ملاحظة بليك ، عن شيللى ، فى كتابه « الدفاع عن الشعر » حيث عرف الشعر بأنه « مركز المعرفة ومحيطها معا ... وجذورها وثمرتها » .

..... أيتها الثمرة والجذر

أنت الورقة والثمرة ، أم أنت الطمية

أيها الجسم المهتز مع الموسيقى ، أواه أيتها اللوحة  
البراقة

كيف نفرق بين الراقص والرقصة .

ما هدفت اليه أبيات « يتس » السابقة هو نفس الشىء . فمن الواضح كما جاء فى الاجابة المتضمنة فيها ، أننا لا نستطيع التفرقة بين « الراقص والرقصة » ، ولكننا نحاول بالحاح . وعرض كولريديج الفكرة (\*) فى كلمات مختلفة بعض الاختلاف ، فذكرنا بأن الشعر الرومانتيكى رمزى ، و « بأنه يشارك دائما فى الواقع الذى يحاول جعله مفهوما ، وهو بينما يسعى الافصاح عن الكل ، يقبع كجزء حى من هذه الوحدة ، التى يعد ممثلا لها » . ولو أننا لم ندرك ذلك ، فاننا سنستطيع القول مع استعمال كلمات كولريديج على نحو لم يقصده ، بأن الأمر سينتهى اما الى دفن الأدب الرومانتيكى والرومانتيكيين فى حروف ميتة أو الى اغتصاب نتاج زائف للفهم الآلى

لاسم هذا الادب وامجاده (\*) . أو كما قال وردزورث : « اننا نقتل  
لنتبرح » ، لأن التبريح يعنى التعريف ، لا الخلق . انه تحطيم لعالم  
الفنان الذى خلقه من جديد ، فى محاولة مساء توجيهها للعشور على  
جوه . بهذا العالم . قال كيتس :

يستقتس الفلسفة أجنحة الملائكة :

بنزوها جميع الأسرار بالقانون والخط

وتفريها الهواء المسكون الملىء بالنجوم

وتهزيقها فجميع قوس قزح . . . . .

فالمذاهب الفلسفية تساعدنا على المعرفة لا الرؤية ، ونقدم لنا  
صوراً فوتوغرافية ، لا الأصل الذى رسمه رينوار .

على أن الرومانتيكيين أنفسهم جميعاً قد أدركوا ( بوضوح بدفعنا  
الى الحقد عليهم ) المأزق الدنيوى الكاسن فى محاولة الجمع بين المحور  
والمحيط وبين الماهية والهوثة فى وحدة لا تنقسم .

فكما قال بارتون فى تشايلد هارولد :

هل أستطيع الآن أن أجسم وأبوح

بذلك الشئ الشديد الالتصاق بوجدانى .

هل أكل بافكارى بالتعبير عنها

وبذلك القى بالروح والقلب والعقل والمشاعر قوية أم  
ضعيفة

ان كل ما سمعيت اليه واسمعى

ان أعرف وأشعر ، بل وأنفخس فى كلمة واحدة

ولو كانت هذه الكلمة برقاً لنطقتها .

(\*) معروف أن الفلسفة الرومانتيكية تحقر الفهم أو « العقل » فى زم  
عصر التنوير ، ومن ثم فإنها ستخف بكل ما يحققه من معرفة ، وتراه على هامش  
الحقيقة . وتصفه بالآلية ، وترى الرومانتيكية أن الروح أو العقل ، كما يبدو لها .  
لا الفهم . هو وحده القادر بجميع ملكاته على الاحاطة بالحقيقة وخفايا الروح .

وعبر كولريديج في كوبلاخان عن نفس المعنى :

تو استطعت أن أحيي في نفسي

سفنونيتها وأغنييتها

.....

لقدت ببناء هذه القبة في الهواء •

وكذلك شيللى (\*) •

الكلمات المجنحة التي ستنفذ بها روي

في قمة عالم الحب الفريد

انها قيود من الرصاص حول أجنحتها النارية

سألهت وأغوص وأرتجف والفظ أنفاسي !

فليس الانسان الها ، مهما توافر له من شاعرية وقدرة على النبوة . ومع هذا فالفن الرومانتيكي يمثل لحظة التلهف tip-toe عند كيتس و « الوقفة التي حدث فيها تحول العالم » ، تلك اللحظة التي حدث فيها « التفاعل بين عناصره ، وبلغت فيها رمزية شعر كولريديج الاكتمال » ، والتي وصفها كيتس بقوله بانها تمثل « نفس الحياة وهي تسفدى بأنسب زبد لها » . فلا قتل هنا ولا تشريح ، كما اعتقد شيللى . ان مثل هذا التركيب أو التفاعل له بطبيعة الحال معنى ديني ، كما أن له معنى جمالي . ولعلنا نذكر كيف بدا المسيح في نظر بليك أعظم فنان ، وكيف قال اليوت : « ان ادراك التقاء ما لا زمن له مع الزمان هو مهمة القديس » . ولكنه دين يتسامى على كل طائفة ، ويقاوم كل تحديد وتعريف . ومع الاستشهاد بكولريديج دون رجوع الى سياق كلامه : « انه دين يختلط بالدعوى الاخلاقية فلا يؤثر فيه الاغفال عن أهواء النفس » •

ولكن الناقد مضطر الى التعريف والتحليل والشرح والوصف والصيانة والحكم . فتكاد نظراته التي اختص بها تدفعه حتما الى الاختيار بين التركيز على المحيط أو المركز ، حتى وان بدت له ضرورة الجمع بينهما ، أو وجوب رؤياهما وكأنهما شيء واحد ، لأن تعابيره

Epip-sychidion ، § (٢٢)

وصيفه وتقديراته ليست بالفن ولا هى بالرمز ، بل هى تجريد من الفن والرمز . وهى فى أفضل الأحوال تبتعد ابتعادا مضاعفا عن « أنفاس النبوة » ، ومن هنا فانها لا تزيد عن بناء بناءه ، خلق من أحجار وقوالب صنعها خلق آخرون . قال بليك « أن من يرى النسب فقط أى مجرد الأجزاء ، لا يرى أكثر من نفسه » ، وإن كنا لا نميل الى الذهاب بعيدا الى حد القول بأن نقاد الرومانتيكى والرومانتيكية لم يروا غير أنفسهم ، إلا أن هناك قدرا كبيرا من الحقيقة فى ملاحظة بليك . فإذا رجعنا الى الفقرة المأخوذة عن « برومسيوس محطم القيود » سنرى هناك العديد من النسب التى تحدث عنها بليك والكثير من النفوس النفاذة فى صورة أجنة . ولو عزلت صورة « أنفاس النبوة » ، عن باقى الصور ، فانها لن تصور أكثر من نظرة محدودة لشعر شيللى ، أو للشعر الرومانتيكى بوجه عام ، أو الرومانتيكية . ولو اكتفينا بصورة شباب « الهائمين الوحده الذين يتعاطون الأنفاس » فاننا سنستوحى صورة غريبة عجيبه للرومانتيكية عند شيللى وبايرون ، كما توحى « الحقيقة والفضيلة والحب والعبقريه أو الفرحة » بصورة أخرى ، أى « بالخمير المخبله التى تخدر المرء وتجعله يهذى كاحدى الحوريات الوحشيات ، وهكذا » .

على أنه إذا كانت صور شيللى فى هذه الفقرة لا تستطيع أن نعبى عن المعنى أو تنقله منفصلة عن الصور الأخرى ، أو عن السياق المعين لهذه القصيدة المعينة ، كذلك لا يمكن النظر الى أية نظرية عن الرومانتيكية أو وجهة نظر عنها بمعزل عن النظرات الأخرى . وبالرغم من أن « أنفاس النبوة » عبارة عن أنفاس بحق ، إلا أن من منحها شكلا ومعنى هم بنى البشر . ومع أن الحوريات الوحشية تتصفن بالجنون عندما يعربدن وهن سكارى بالخمير الذى أعطته لها الإله باكوس فان الصورة ليست بأكثر من صورة أو تشبيه . فهى ليست حكما واقعا ، ولا قولاً دالاً على اتباع مذهب فكرى معين . إن أولئك الذين يجهرون بصوتهم عالياً وتنتقل عدوى كلامهم الى العالم ، لا يبدون من المجانين إلا فى نظر عالم يعرف أنه سليم العقل . ومثل هذه المعرفة هى أعلى درجات الشعور بالرضا عن النفس .

وقد يؤخذ على الشاعر الرومانتيكى أنه يقع فى أسر نفس القصور الذى نسبناه للنقاد الذى يسعى للتعريف . فمن الواجب جعل كلمات مثل « الطبيعة » عند وردزورث و « الفرحة » ر « قطرات

التشهد « عند كولريديج و « القدرة » عند بليك و « الوهم » عند بايرون و « السر » أو « الشدة » عند كيتس و « الأنفاس » عند شيللى - قابلة للفهم وكذلك للدراك ، أى ينبغى - كما فى الفقرة المنقولة عن برومثيروس محطم القيود - ان تدل على شىء ما ، أو بمعنى أفضل ، ينبغى أن تأخذ شكلا وجوها معنا ، قبل أن يستطاع نقلها للآخرين . فبليك يتساءل :

**هل يستطاع وضع الحكمة فى قضيب من الفضة ؟**

**أو الحب فى كأس من الذهب ؟**

والرد بالطبع بالنفى ، ولكن الشاعر مطالب بوضعها فى شىء ما . فعليه أن يعمر العدم ، ويمنحه اسما . فلو صح أن الآنية الاغريقية (\*) كانت صديقة للانسان ، لوجب عليها أن تتحدث اليه . ان الكلمات ليست عبثا ، انها ضرورة . ويقول بايرون :

**انها للخلق ، وعندما تخلق تحيا .**

**ان ما نصفه عليها هو كيان أشد حيوية ،**

**ويكتسب الخيال من الشكل الذى يمنحه لها**

**الحياة التى نتخيلها ...**

وعلى الرغم من أن الرومانتيكيين لا يتفقون مع بايرون فى طريقة فهمه لهذه النقطة ، فانهم جميعا ، وبكل وضوح ، قد شعروا بوصفهم إفنانين بالاضطرار الى تزويد خيالهم وما شابه عندهم « أنفاس النبوة » عند شيللى ، بالشكل . والاختلاف - كما سبق أن نوهنا - بين هذا النوع من العمل ، وبين ما يقوم به الناقد هو الاختلاف بين الخلق ، وما سبق أن سميناه « بالتكثيف » . فكما كتب كولريديج :

**لن أستطيع أن آمل أن تزودنى الأشكال الخارجية**

**بالمشاعر والحياة**

**التى تنبع من ينبوع الباطن .**

على أن هذا ينبوع سينفجر بفعل خياله الخلاق ( كما هو الحال فى بركان شيللى ) أى قصيدة « الأسى والشجن » . أما فى نظر الناقد ، فلا وجود لأى ينبوع . انها القصيدة ، وحسب .

(★) عنوان انشودة لكيتس .

وعلى هذا يمكن القول بان اختيار صورة أو صورتين من برومبيوس محطم القيود لشيلى تم القول بأنه من المستطاع الزعم بمساواتها على نحو ما لتعارية شيلى فى جملتها هو كلام مضلل على أحسن تقدير . ومع هذا ، فعلى الرغم من خطورة مثل هذه الصور المخففة ، فان هذا الاتجاه لا يخلو من فائدة . من جهة أخرى ، فان وصف شعر شيلى بأنه شعر غص أو شعر صفار ، كما فعل « بابيت » و « اليوت » على سبيل المثال - ليس بالأمر الخاطيء بقدر ما هو متحيز أو جانبي . انه رأى يشبه رؤية الشئ من محيطه ، فيبدو لذلك مستحبا للرؤية والمعيشة . وربما لا تكون هناك فى هذه الحالة أية صورة ضرورة لرؤية « الشئ حيا » . ان ادراك الرومانتيكية كنوع من المخدر أو من الحلم البافه ، أو كنتيجة للعيش فى مجتمع بورجوازي ، أو لما أصاب الدين من تصدع ، أو على أى نحو آخر ، يعنى الرؤية من خلال منظار شخصى أو رؤية الشخص لنفسه فحسب . لم يكن الشاعر هو الذى خلق الرومانتيكيات المتعددة التى تحدث عنها آرثر لوفجوى ، ولكنه الناقد الذى يشرح ، حتى اذا لم تخطر على باله فكرة القتل . ربما استمر « الصوت الناقل للعدوى للعالم » ينقل العدوى لأمثال جوته ولوكاس وبراز (\*) ، وان كانت قد اسنمرت فى الانتقال الى غيرهم من اصحاب العقليات النقدية فى عصور أخرى وعند شعراء آخرين وأشعار أخرى .

ومع أن المؤلفات الخاصة بالرومانتيكية تدمى وحدتها وقوتها ، ورغم انها مازالت تقاوم بحزم الانطواء تحت أى تصنيفات ضيقة ، الا أن دارس مثل هذه المؤلفات ربما يرجع اليها بعد أن تزداد نظرته وضوحا وانتعاشا . ومن المفارقات أن يرجع ذلك الى ما يسود مشاحنات النقد من اضطراب بعد تأثرها باستشارة وجهات نظر العقول النقدية الأخرى التى ترى شكل « الأنفاس » فى صور مختلفة . أما القيام بغير ذلك ، أى الاتجاه الى تجاهل التاريخ النقدى للرومانتيكية ( أو أى عصر أدبى آخر ) فيعنى بكل تأكيد « خلط الجزء بالكل » نتيجة « لعدم تبصر دال على الحماسة ، كما يعنى الخلط بين عالم الفرد الزائل بعالم الفن الذى لا يفنى » .

**روبرت . ف. جلكنر**

**جيرالد . ا. انيسكو**

## ملحق

### بعض النصوص الشعرية الانجليزية

#### ص ٤٩ من شعر تشوسر باللغة الانجليزية القديمة

And doun from thennes faste he gan avyse  
 This litel spot of erthe, that with the see  
 Embraced is, and fully gan despyse  
 This wretched world, and held at vanitee  
 To respect of the pleyn felicitee  
 That is in hevene above, and at the haste,  
 Ther he was slayn, his loking doun he caste

\*\*\*

And in himself he laugh right at the wo.  
 Of them that wepten for his deeth so faste;  
 And damned al our werk that floweth so  
 The blinde lust, the which that may not haste  
 And sholden al our herte on hevene caste.

\*\*\*

Swych Fyn hath, lo, this Troilus for love,  
 Swych fyn hath al his grete worthinesse;  
 Swtch fyn hath his estat real above,  
 Swych fyn his lust, swych fyn hath his noblesse  
 Swych fyn hath false worlds brotelnesse.  
 And thus began his loving of Criseyde,  
 As I have told, and in this wyse he dyde.

\*\*\*

O yonge, freshe folkes, he or she,  
 In which that love up groweth with your age,  
 Repeyreth hoom from worldly vanitee,  
 And of your herte up casteth the visage  
 To thilke god that after his image  
 You made, and thinkes al nis but a fayre  
 This World that passeth, sone as floures fayre

ص ٢٠٠ الأصل الانجليزى لبعض أشعار ميلتون التى يتلاعب فيها  
 بالألفاظ ويتعذر ترجمته للعربية •

..... but still his strength conceal'd, Which *tempted*  
*our attempt*, and wrought our fall.

Thither ful fraught with mischievous revenge, *Accurst*,  
 and in a *cursed* hour he hies.

On the bare outside of this World that seem'd *firm* and  
 imbosom without *Firmament* .....

الكلمات المبينة بحروف مائلة قد حددها صاحب المقال « كلينث  
 بروكس » •



## محتويات الكتاب

صفحة	
٧	مقدمة المترجم
١١	تمهيد ..
١٧	والتر باتر حاشية عن الكلاسيكي والرومانتيكي
٢٥	أرفنج باييت النظرة الحالية
٤٢	جيررسون الكلاسيكي والرومانتيكي
٦٢	هولم الرومانتيكية والكلاسيكية
٧٧	أرثر لوفجوى فى النفرة بين الرومانتيكيات
٩٣	لاسيل أبركرومبى الرومانتيكية
١١١	هيوج أيانسون فوسيت روسو والرومانتيكية
١٣٤	اونست برنباوم الحركة الرومانتيكية
١٤٦	هوكس فيرتشايلد تعاريف الرومانتيكية
١٥٧	هربرت ريد مقدمة ( السيرالية ومبدأ الرومانتيكية )
١٧٢	كريستوفر كودويل الوهم البورجوازي والشعر الرومانتيكي الانجليزى
١٨٩	ليوكاس خاتمة عن الرومانتيكية واللاشعور

صفحة

١٩٣	... ..	كليثت بروكس
٢٠٦	... ..	أدوين بيرى بيرجام
٢١٨	... ..	ريشارد فوجل
٢٤٢	... ..	الكس كومفورث
٢٦١	... ..	ستيفان سبندر
٢٧٥	.. ...	رينيه ويليك
٣٠٤	... ..	مورس بيكهام
٣٢٦	.. ...	البرجيرار
٣٣٩	... ..	فوكيس
٣٥١	... ..	كارل فاسرمان
٣٧٠	... ..	حاشية لجامعى هذه المختارات
٣٧٧	.. ...	ملحق بعض النصوص الشعرية الانجليزية

رقم الايداع ٨٦/٣٠٤١

الترقيم الدولى × - ٠٩٦٩ - ٠١ - ٩٧٧

General Organization

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



